

ستانی هاین

النقد الأدبی

ومدارسہ الحداثہ

۱

ترجمة

الدكتور احسان عباس الدكتور محمد يوسف مجرم
بجامعة الخرطوم الجامعة الأمريكية ببيروت

د. ب. ب. ب. ب.

وليم امسون

ايفور آرمسترونغ تشارلز

كنث بيرك

0024275



Bibliotheca Alexandrina

المنقح الأدبي

وَمَدَارِسُهُ الْحَدِيثَةُ

تأليف

سنانى هاجمى

الجزء الاول

ترجمة

الدكتور امان عباسى الدكتور محمد يوسف نجم

هذه الترجمة مرخص بها وقد قامت مؤسسة
فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر
بشراء حق الترجمة من صاحب هذا الحق



This is an authorized translation of the first half of
THE ARMED VISION
BY
STANLEY E. HYMAN
Copyright, 1947, 1948, 1955 by Alfred A. Knopf Inc.
Published by Alfred A. Knopf, Inc., New York

تصدير

بلاحظ القارئ المتبع ان زاوية النقد الحديث في المكتبة العربية تكاد تكون خاوية . فالمؤلفات التي كتبت في هذا الموضوع - على قلتها - لا تخرج عن نطاق النقد القديم غربي وعربي . وقد بدأت حركة التأليف في هذا الموضوع عقب اثناء الجامعة المصرية الحديثة سنة ١٩٢٥ ، لما وافق ذلك من نشاط في حقول الأدب والعلم . الا ان هذه الدراسات ، بحكم تخصص اصحابها ، اتجهت نحو القديم بقوة ، وتركت الحديث للمحدثين من خريجي الجامعة يتناولونه بأقلامهم مستعينين بما اغترفوه منها من فيض العلم وما هيأته لهم من التخصص في اوروبية . على أن المحدثين من ابناء الجامعة المصرية ، ومن ثم من ابناء الجامعات الأخرى في الاقطار العربية ، لم يمتحوا هذا الموضوع حقه من العناية والتوفر ، فكانت دراساتهم تدور في فلك القديم ، او تتخطف من الدراسات الاوروبية العتيدة في هذا الموضوع ، بعض الفكر والنظريات ، التي لم تستطع حتى الآن ان تنضم في نظرية شاملة للنقد ، تبين الجيل المعاصر على تفهم اصوله والافادة من اساليبه في دراسة ادبنا العربي قديمه وحديثه .

ومضت القافلة في هذا السيل ، مبطلة متعبة ، والدراسات النقدية في العالم من حولها تسير سيرا حثيثا نحو التعمق والتخصص ، حتى غدا الناقد العربي كالنبت لا ارضا قطع ولا ظهرا أبهى .

وعندما وقع هذا الكتاب في ايدينا . رأينا ان ترجمته وتقريره للقارئ العربي لا بد من ان يمدّاه بالعون . ويردا عليه بعض ما فاته اذا ما اراد سلوك طريق النقد الوعر الشائك ؛ فالمؤلف لا يكتفي بعرض المدارس النقدية الحديثة . عرضاً دقيقاً متزناً . بل يحرص كل الحرص على ان يربطها بتاريخ النظرية النقدية منذ الاغريق حتى اليوم . وبهذا يتيح للقارئ ان يراجع ثقافته النقدية . على ضوء الاتجاهات الحديثة . معروضة على النظرية النقدية القديمة . مربوطة بها اوثنى ربط .

ونحن اذ تقدم هذا الكتاب لزملائنا وطلابنا . نرجو ان يكون مفتاحاً ييسر لهم الدخول في باب النقد الواسع . ودليلاً يهدي خطاهم في هذا الطريق المتوعد العسير .

وقد رأينا . خدمة للقارئ العربي . ان نجلو ما غمض من أفكار المؤلف ونظراته . بالتعليق عليها وتفسيرها . كما اثبتنا اسماء الكتب التي اعتمد عليها في دراسته باسمائها العربية والافرنجية . كي يتمكن القارئ من الرجوع اليها اذا اراد . اما اسماء الاعلام . فقد اثبتناها بالعربية . على ان نشبتها باللاتين في الفهرس العام للكتاب .

والكتاب في الاصل يقع في جزء واحد . ولكننا آثرنا إخراجه في جزئين تيسيراً على القارئ واستعجالاً للثمرة . حتى لا يفوته الانتفاع بهربيع بهذا الاثر النفيس .

الترجمان

المساهمون في اخراج هذا الكتاب.

المؤلف : ستانلي ادغار هايمن . ولد سنة ١٩١٩ في بروكلين (نيويورك). وتخرج سنة ١٩٤٠ من جامعة سيراكوز . ومنذ ذلك التاريخ وهو يعمل محرراً في مجلة النيويوركي The New Yorker . ويساهم في تحرير المجلات الأخرى بأبحاثه ومقالاته . وقد أصدر سنة ١٩٥٦ كتابه الثاني « العملية النقدية » The Critical Performance : وهو يدرس الأدب . والأدب الشعبي في كلية بنتجتون .

المترجمان : الدكتور احسان عباس : من مواليد فلسطين . تخرج من الكلية العربية في القدس . ودرس الأدب في بعض المدارس الثانوية في فلسطين . ثم التحق بالجامعة المصرية . وتخرج منها بشهادة الدكتوراه من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد أصدر عدداً من الكتب . منها : «كتاب الشعر» لارسطو (ترجمة) و«خريدة القصر وجريدة العصر» للعماد الاصفهاني (تحقيق بالاشتراك مع المرحوم الاستاذ أحمد امين والدكتور شوقي ضيف) و«رسائل ابن حزم» (تحقيق) ، و«الحسن البصري» ، و«فن الشعر» ، و«فن السيرة » و«ابوحيان التوحيدي» ، و«الشعر العربي في المهجر» (بالاشتراك مع الدكتور محمد يوسف نجم) وهو الآن احد اساتذة الادب العربي بجامعة الخرطوم .
الدكتور محمد يوسف نجم : ولد في فلسطين سنة ١٩٢٥ . تخرج من الكلية العربية في القدس . ودرس الادب العربي في الجامعة الاميركية

بيروت (حتى سنة ١٩٤٨) . والتحق بالجامعة المصرية سنة ١٩٤٩ ،
وتخرج منها بشهادة الدكتوراه من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد
أصدر بعض الكتب ، منها : « القصة في الأدب العربي الحديث » ،
و « المسرحية في الأدب العربي الحديث » و « ديوان الزهاوي » (نشر
وتحقيق) و « فن القصة » ، و « فن المقالة » ، و « الشعر العربي في المهجر »
(بالاشتراك مع الدكتور احسان عباس) و « ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات »
(تحقيق وشرح) . وهو الآن استاذ مساعد للأدب العربي بجامعة بيروت
الأميركية .

مقدمة

النقد الادبي الحديث

طبعته :

إن النقد الأدبي الذي كتب بالانجليزية في مدى الربع الماضي من هذا القرن ، مختلف من حيث النوع عن أي نقد سبقه . وسواء أسميته نقداً جديداً - كما سمّاه كثيرون - أو نقداً علمياً ، أو نقداً عاملاً ، أو نقداً حديثاً - كما يسميه هذا الكتاب ، فإن صلته الوحيدة بالنقد العظيم في العصور الماضية لا تعدو الصلة بين الخالف والسالف . فليس القائلون به أشدّ المعبّة أو أكثر تنبهاً للأدب من أسلافهم ، بل إنهم ، في الحق ، لا يتناولون في هاتين الناحيتين إلى عمالة مثل أرسطوطاليس وكولردج ، ولكنهم يسرون بالأدب سيرة مخالفة - أصلاً - ويحصلون من هذا الأدب على أشياء مخالفة - أصلاً - كذلك . وعلى هذا يمكن أن نقول في تعريف النقد الحديث تعريفاً غير مصقول أو بالغ الدقة : إنه استعمال منظّم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة - غير الأدبية أيضاً - في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب . وإذا شئنا توضيح ذلك بصورة من التمدن قلنا إن الأدوات هي تلك الوسائل أو التقنيات ، والمعادن

القيمة هي نفاذ البصيرة . والعمل نفسه هو استخراج المعادن أو التنقيب :
أو التفسير الظاهري فحسب . أما التقنيات غير الأدبية فمنها عملية التداعي
في التحليل النفسي أو التفسيرات السانتية * مثلاً . وأما ضروب المعرفة
غير الأدبية فتمتد من النماذج الشعائرية عند البدائيين إلى طبيعة المجتمع
الرأسمالي ، وكل هذا يفضي إلى دراسة دقيقة ، وبقطة مستغنية على النص .
يشبهان تحليل الأشياء تحت المجهر .

وسرّ هذا التعريف السابق منطوق في كلمة « منظّم » ، ذلك لأن أكثر
هذه التقنيات والنظم لم يكن مجهولاً في النقد القديم ولكنه كان يستعمل
بطريقة عفوية عارضة ، ولم تكن العلوم ذات الأثر في النقد قد تطورت
تطوراً كافياً لتستعمل منهجياً ، ولا كانت زاخرة بالمعرفة لتسدي له يداً
جليلة . وأكثر ضروب المعرفة فائدة للنقد هي العلوم الاجتماعية التي تدرس
النرد عاملاً في جماعة (إذ الأدب بعد كل شيء أحد الوظائف الاجتماعية
عند الإنسان) . وعلى ذلك فتلك العلوم أكثر فائدة من العلوم الطبيعية أو
البيولوجية (لأن الأدب ليس عملاً من أعمال البنية الانسانية ، كما هي
الحال في المشي والأكل ، بل هو جزء من النمو الاجتماعي أو الحضاري) .
ومع أن أرسطوطاليس كان يهدف عامداً لسلط ما نسميه اليوم « العلوم
الاجتماعية » . على المسرحية والشعر ، ليدرسها تحت ضوء المصطلح الذي
كان يعرفه عن العقل الانساني وطبيعة المجتمع وبقايا البناية ، فانه لم
يكن لديه إلا مواد قليلة وراء ملاحظته التجريبية — على نفاذها — وإلا
موروثاً غفلاً غير محصن . أما المعجزة التي حققها أرسطوطاليس ، أعني
تلك الإصابة الاسمية في نقلة ، دونما مستند سوى ملاحظته الخاصة وإحسانه

* تقوم الدراسات السانتية حول أحد شيئين : الأول تتبع التطورات والتغيرات التي تصيب
معاني الصور والأمثال الكلاسيكية ، والثاني دراسة العلاقات بين الاشارات والرموز وبين معانيها أي
دراسة « السات » الدالة لقوى ونفساً .

المرهف - فإنها انتصار لنفاذ البصيرة النقدية التي اهتمت - بقوة الحدس - إلى أشياء كثيرة تمّ جلاؤها والتطور بها من بعد. حتى انه في عصر كولردج أي بعد ألفي سنة . لم يزد ما كان معروفاً بدقة عن طبيعة العقل الإنساني. والمجتمع . على ما كان يعرفه عنه أرسطوطاليس . بشي كثير .

وهناك قسّط كبير من النقد . معاصر . غير أنه لا يسمى حديثاً . وفقاً للمعنى الذي حددناه من قبل ؛ أي أنه لا يستخدم هذه المادة استخداماً نقدياً منظماً - (ومن المدهش أنه كثيراً ما يستخدمها عرضاً) - ومع أن لهذا النقد مكاناً . وهذا المكان كثيراً ما يكون هاماً . فإنه حسب تعريفه نوع آخر من النقد . خارج عن مجال اهتمامنا هنا . وبالإضافة إلى ما للنقد الحديث من مهمة خاصة ، أو درجة معينة يؤدي بها أشياء كانت تؤدي من قبل عرضاً واتفاقاً ، فإن هذا النقد ما يزال أيضاً يؤدي عدداً من الأمور . لم ينفكّ النقد يقوم بها في كل زمان . أعني تفسير الأثر الأدبي ووصله بموروث أدبي سابق وتقويمه وما أشبه . فهذه كلها مظاهر خالدة لأي نقد (إلا أن التقويم من بينها . فيما قد نلاحظه . قد تضاعف شأنه في النقد الجادّ في زماننا) . ولكن حتى حين يتزع الناقد الحديث ليتخصص في أحد هذه العناصر النقدية الموروثة فإنه يضع إلى جانبها عناصر أخرى غير موروثة . أو يجريها معدلة تعديلاً عميقاً بما أحرزته تطور العقل الحديث من مميزات وخصائص .

لقد ذهب جون كرو رانسوم - الذي كان له أثر كبير في تروينج اصطلاح « النقد الجديد » لكتاب ألفه بهذا الاسم مؤكداً الفرق في النوع بينه وبين النقد القديم (على أساس الدراسة المستقصية الحديثة للخصائص المبنى الشعري) - ذهب هذا الناقد إلى أن عصرنا هذا يتميز بتميزاً غير عادي في النقد . وأن الكتابات النقدية المعاصرة . من حيث عمقها ودقتها . قد فاقت

جميع النقد القديم المكتوب باللغة الإنجليزية . وهذا كلام لا يعنونه الشك ؛ ولكننا لا نستطيع أن نتملأ أنفسنا ، فتعني أن نتقنا إنما هو في سعة باع نقادنا إذا قابضهم بأسلافهم ؛ كلا ، بل من الواضح أن هذا التفوق إنما يكمن في الأساليب والمناهج . ففي تناول النقد الحديث ضروب من المعرفة عن السلوك الإنساني ، وفي جملة تقنيات جديدة مثيرة ، فإذا أمكن تركيز بعض هذا كله ، وأمكن توحيد أعمال عدد من النقاد ، كلّ يعمل على شاكلته ، وبعث الانسجام فيما هو لاعم مبدّد منها ، لأنها تهيئ أحياناً متأرجحة أو ناقصة ... إذا أمكن ذلك كله اتسعت في مستقبل النقد دروبه ومناظره وانطلقت في اللغة الإنجليزية دراسات أدبية تحليلية جديدة من نوع يميز عصرنا .

ومن بين المناهج والنظم التي تفرقت فائدتها للنقد الأدبي ، تخطر العلوم الاجتماعية في الذهن أولاً ، فهي نبع ثرّ لم تصهرج قنواته بعد . فمن التحليل النفسي استعار النقاد القروض الأساسية عن عمل اللاشعور وكيف يعبر عن « رغباته » الكابتة بالتناهي ، وبمناقيد من الصور ، كما استعاروا كيفية عمل الأحلام وما فيها من تعبير ملتوي سيّال ؛ مثل الخلط الكلامي والخلط المكاني والقصم* . وهذه هي أيضاً الكيفية الأساسية لتشكيل الشعري . ومن يونج استعاروا فكرة « النماذج العليا » أو محتوى اللاشعور** الجماعي وكثيراً غيرها . أما من أصحاب علم النفس الجماعي

* يحدث الخلط الكلامي Condensation في الحلم حيث تختلط فكرتان أو أكثر ويخرج من ذلك تعبير ملتوي تحاشياً لاحتكاك « الرقيب » أو العقل الظاهر ، ومثاله Alco holidays بدلاً من Christmas holidays ، أما الخلط المكاني Displacement فهو أن لا يميز الإنسان في الحلم بين الميم واليسار أو بين فوق وتحت . وأما القصم Splitting فهو استقلال بعض التجارب عن الوعي وعملها متصلة مستقلة عنه في بعض الأحوال .

* النماذج العليا Archetypes ، سيترضى المؤلف لما في الفصل الخامس من هذا الكتاب . ويهيئ بها يونج أن هناك لا شعوراً جهاضاً تكن فيه الصور الكبرى والرموز التي تمثل قاعدة عامة في الفنون وكلما تدخلت في كيان الفن زادت الاستجابة له وتأثر به .

(الجشطالتين) فأخذوا فكرة « الكليات » ومن علماء النفس التجريبيين استملوا المقدمات التجريبية الأساسية عن سلوك الحيوان والطفل . ومن النفسين الكلينيين استقوا معلوماتهم عن التصورات المرضية للعقل الإنساني . ومن النفسين الاجتماعيين استفادوا الكشوف عن سلوك الإنسان في الجماعات والمجتمعات الكبرى . وأفادوا ما هو أكثر من ذلك ، مما سمّاه ياقش « الصور الإيدية » *eidetic images* ، وما أشبه هذا من مقدمات هي مواد ذاتية بحث ، إلى أشد المقدمات الطبيعية والكيفية موضوعية ، مما تقدمه لهم العلوم النفسية العصبية ، والنفسية المتصلة بعلم الغدد الصم . واستعار النقد من علوم الاجتماع المتزاخرة نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع والتغير الاجتماعي والصراع الاجتماعي ، وصلة هذه بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى . أما من المذاهب الأنثروبولوجية فقد استمد مقدمات عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعي ابتداءً من التعميمات الجارفة التي وضعها عن التطور نظريون مثل تيلور إلى ملعب بوز*** القائم على الاستقصاء الواعي المترتب في دقته . وكان « الفولكلور » ، وهو فرع من الأنثروبولوجيا ، ذا مدد خصب للنقد من حيث هو مصدر للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة والأساطير والمعتقدات التي تتركز إليها نماذج الفن الشعبي وموضوعاته كما يتركز إليها الفن الآخذ بتعصيه من الرقي .

• الكليات - Configuration تكاد تكون مرادفة لكلمة Gestalt وهو الإنهاء النفسي الجماعي التكاملي .

• الصور الإيدية نوع حي من الصور لا يتخيل فقط وإنما يرى تنكساً في الخارج ، وهو حي متصل بالملاس والفرق بينها أن صاحب الصور الإيدية (ويسى *Eidetiker*) يدري أن هذه الصور ذاتية ، وإن كان يراها دقيقة إلى درجة فوتوغرافية .

••••• توفر تيلور على دراسة الأديان البدائية دراسة نقدية مقارنة ، وهو صاحب الفكرة التي تقول إن الإنسان احتسب إلى الروح من حالات الخلق والافناء وما أشبه ثم الموت . فإذ الروح بعد الموت تؤثر في حياة الأسماء الباقية وهذا يعني حال الصلوات والتضاميات وما إلى ذلك ، ولول الأديان عبادة ••

وهناك أيضاً عدد من النظم الحديثة الأخرى - عدا العلوم الاجتماعية - أثمر كثيراً بالفعل ، أو كان كذلك بالقوة ، خذ مثلاً الدراسة الأدبية . فهي حقاً ليس جديداً تماماً ، ولكنها استطاعت في هذا القرن أن تحشد كثيراً من المعرفة الدقيقة ، ومجموعة من المناهج المنضبطة حتى إنها . حين انضمام إليها الخيال الناقد . أنتجت نوعاً من النقد الأكاديمي حديثاً تماماً . بالمعنى الذي تقدم استعماله . هذا وإن الدراسات القديمة في اللغويات وفقه اللغة . بالإضافة إلى الحقل الجديد من الدراسات السبانية . قد فتحت للنقد آفاقاً واسعة . لم تكن من قبل مستكشفة إلا قليلاً .

أما العلوم الطبيعية والحيوية فقد أمدّت النقد بعناصر أساسية ، كالطريقة التجريبية نفسها ، ونظريات ذات فائدة مجازية عظيمة مثل « التطور » . ومبادئ مثل « النبية » و « المجال » و « اللامحدودية » . أما الفلسفة ، فمع أنها في القديم لم تُعنى بالأدب إلا تحت ستار علم الجمال . فقد أثبتت اليوم فائدتها للنقد وخاصة في باب المصطلح الأخلاقي والمثافيزي وبه يستطيع النقد أن يواجه مسألة العقيدة ومشكلات أخرى ذات قيمة بالغة . وهناك عدد من النقاد قد سلط مبادئ الدين وتجليات التصوف على الأدب . وإلى جانب هذه الضروب من النظريات والمعارف طوّر النقد عدداً من المناهج الخاصة به « ومَسْدُ هَبَّتْهَا » قياساً على المناهج العلمية في بعض الأحيان ، مثال ذلك الاستقصاء في الأخبار عن الأشخاص وسيرهم ، والكشف عن نواحي الغموض ودراسة

= الأسلاف ثم مبادئ الطبيعة . وهذا الانتقال ناشئ عن طبيعة عقلية البدائي التي لا يفرق بين الحي وغير الحي فسبح الطبيعة صفات الأحياء . (وانظر أيضاً الفقرة الثالثة من الفصل الخامس في هذا الكتاب) أما بوز فهو من العلماء الذين يقولون بقيام الصلة بين البيئة الجغرافية وخصائص العرق ، وقد درس التغيرات في أجسام المهاجرين الأميركيين ليثبت أن البيئة تحدث في الجنس تغيراً في وقت قصير . وقد لقيت نتائجه نقداً قوياً من المختصين . ومن كتبه : *Race, Language and Culture* (نيويورك ١٩٤٦) .

العمل الرمزي والنقل في الآثار الأدبية والاكباب وبذلك الجهد الدائب في قراءة النصوص والكشف المستفيض عنها عامة .

هذه التقنيات النقدية الجديدة - وهذه الاتجاهات في البحث ، تعتمد في أكثر أحوالها ، على فروض أصبحت أساسية في الفكر الانساني الحديث مميزة له . ويعود الفضل في هذه الفروض ، في المقام الأول ، إلى أربعة علماء عظماء من مفكري القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وهم : دارون وماركس وفريزر وفرويد* . ونستطيع هنا أن نلاحظ ، عابرين ، بعض هذه الفروض التي تعد مفتاحاً لما وراءها ، وهي جديدة ، نسبياً ، في النقد المعاصر . على أن نذكر أنه ليس هناك ناقد حديث واحد يقبل كل هذه الفروض مجتمعة : أما دارون فمته جاءت الفكرة بأن الإنسان جزء من النظام الطبيعي وأن الحضارة تطورية . وأما ماركس فهو الذي ذهب إلى أن الأدب هو الذي يعكس ، ولو بطريقة معقدة ملتوية أحياناً ، العلاقات الاجتماعية والانتاجية لهذا العصر أو ذاك . وأما فرويد فهو الذي يرى أن الأدب تعبير مقنّع ، وأنه تحقيق لرغبات مكبوتة - قياساً على الأحلام - وأن هذه المقنّعات تعمل حسب مبادئ معروفة . وتحت هذا كله هنالك فكرته عن أن هناك مستويات ومدارج عقلية تقع وراء الوعي ، وأن بين الرقيب والرغبة في التعبير صراعاً مستمراً . وأما فريزر فهو صاحب الأفكار عن السحر البدائي والأسطورة والشعيرة البدائية وأن هذه كلها

* لعل فريزر من بين هؤلاء العلماء هوالذي يحتاج تعريفاً ، فهو أحد الذين يلدوا جهداً كبيراً في دراسة الأديان البدائية. وترتكز فكرته إلى أن نمو الدين البدائي إنما تم بمحاولة السيطرة على الطبيعة . فأساس الدين البدائي هو سحر من أن يقوم بهذه السيطرة ، ذلك لأن السحر كالعلم ، يجادل أن يربط بين السمة والنتيجة أما الدين فعن طريق الاعتقاد بقوة اقربى من الإنسان توجه حياته وتسيطر عليها وعلى الطبيعة . فلما غاب الإنسان في مجال السحر غير قانون العملية إلى شيء آخر . وقد استعرض فريزر القول كلور في حياته البدائية في كتابه الضخم : *The Golden Bough* ، (أنظر أيضاً الفقرة الثالثة من الفصل الخامس في هذا الكتاب) .

تدمن في أساس أعلى النماذج والمواد الأدبية . وقد يضاف إلى هذه القروض والأفكار نظرية ديوي في الاستمرار ، وأن قراءة الأدب وكتابه ليست إلا صوراً لفعالية إنسانية يمكن أن تقايس بأي فعالية أخرى ، وأنّها خاضعة للقوانين نفسها ويمكن دراستها على النماذج الموضوعية نفسها . كما تضاف إليه فكرة السلوكيين بأن الأدب ليس إلا رجلاً يكتب ورجلاً يقرأ ولا شيء غير ذلك ، ثم فكرة العقلين بأن الأدب قابل للتحليل ، ومن الناحية السلبية يتميز النقد الحديث بغياب مبدآن كانا يحتلان مقاماً رئيسياً في الماضي كلما جرى الحديث عن الأدب وهما : أن الأدب نوع من التعليم الأخلاقي ، وأنه في أساسه نوع من اللذة أو المتعة .

وبالإضافة من هذه القروض ، يطرح النقد الحديث عدداً من الأسئلة لم تكن ، في معظم الأحوال ، تُسأل في الأدب من قبل ، من ذلك : ما هي أهمية العمل الفني من حيث علاقته بحياة الفنان ، بطقولته ، بعائلته ، بحاجاته العميقة وورغياته ؟ وما علاقته بالجماعة ، بطقته ، بحياته الاقتصادية ، بجماعته الكبير ؟ ماذا يؤدي هذا العمل لصاحبه وكيف ؟ ماذا يؤدي للقارئ وكيف ؟ وما العلاقة بين هاتين الوظيفتين ؟ ما الصلة بين العمل الفني والنماذج الكبرى البنائية في الشعائر ، بينه وبين المادة الأدبية الموروثة ، بينه وبين الأفكار الفلسفية المعاصرة له وغير المعاصرة ؟ ما الترتيب الذي اتبع في صوره وعبارته وشكله العام ؟ ما المكتبات المحتجة في أبرز كلماته وإلى أي مدى يضطلع محتواه بما هو برهاني ذو معنى ؟ وأخيراً يبلغ النقد الحديث عتبات الأسئلة القديمة مثل : ما غايات هذا العمل وإلى أي درجة هي سليمة وما مدى تحققها ؟ ما معانيه (بالجمع لا بالافراد) : وهل هو عمل جيد أو رديء ولماذا ؟

ومن الواضح أن كل هذه أسئلة تسأل عن الأدب عامة أو عن عمل

ففي واحد بخاصة . على أن النقد الحديث لم يعد ، في أكثر الأحوال ، يقبل وضعه القديم من حيث كان ملحقاً بالأدب الخالق أو الأدب القائم على الخيال . فإذا عرفنا الفن بأنه خلق لنماذج من التجربة ممثلة ذات معنى ، أو قلنا إنه نسجٌ للتجربة الإنسانية في نماذج ممثلة ذات معنى ، انتضح أن الكتابة القائمة على الخيال أو الكتابة النقدية كليهما فن حسب هذا التعريف : والفرق بينهما أن الأدب الخالق ينظم تجاربه التي استمدتها من الحياة بنفسه ، استمدتها من « رأس النبع » في أكثر الأحوال ، أما النقد فينظم تجاربه المستمدة من الأدب الخالق أي من الحياة بعد أن نقلها الأدب نقلة جديدة . وإذا شئت فقل إن كليهما نوع من الشعر ، ولكل واحد منهما حفظه من الاستقلال بقدر ما بينهما من اتصال . لقد كتب ت.س. إليوت في مقال له عن « مهمة النقد » سنة ١٩٢٣ يقول : « لا أظن أن متحدئاً واحداً عن النقد استطاع أن يدعي - محيلاً - مجاوزاً للمعقول - بأن النقد فن غاية في نفسه » . ولكن إن لم يجهر أحد بهذه الدعوى - محيلاً - مجاوزاً للمعقول - في سنة ١٩٢٣ فليس من شك في أن النقد الحديث الذي بدأ في السنة التالية بنشر كتاب ريتشاردز « مبادئ النقد الأدبي » ، قد ظل يعمل في حدود هذه الدعوى .

ويجمل الأمر ما عبر عنه ر.ب. بلاك مور حين قال : « النقد شيء قائم بذاته ولكنه ليس بحالٍ فناً منفصلاً مستقلاً » . وقد كان النقد الحديث في الواقع العملي كذلك : غايةً في نفسه تماماً ، ومرتبطة بالشعر ارتباطاً لا انفصام له . أي أنه كان ، كأبي نقد آخر ، يهدي الفن ويفتده ويحمي مستقلاً عنه ، وهو من ناحية أخرى أمةٌ للفن ، طفيلية في أردأ أحوالها ، معايشة

• هو المقال الثاني في كتابه « مقالات مختارة » Selected Essays ص ٢٣-٣٤ .

له في خير أحوالها . فالناقد يريد أعمالاً فنية يتخذ منها مادته وموضوعه ويقدم بديلاً عنها خدمات ثانوية بالغة القيمة ، كأن يساعد القارئ على فهم العمل الفني وتلقوه ، ويساعد الفنان على أن يفهم فنّه ويقوّمه ، ويعين على تقدم الفن وتطوره ، بتعميم المعايير المطلوبة أو بتحديدّها وتجهيزها . وهو في حالات خاصة يوقظ جيلاً من الشعراء كما فعل إمرسون أو فان ويليك بروكس في أول عهده ، وهو قد يميّن موضوعات للأدباء يكتبونها مثلما يفعل غوركوي وبرنارد دي فوتو ، وقد يغير اتجاه الفن أو يحاول ذلك مترسماً خطى تولستوي والأخلاقين في محاولة التغيير وخطى بوالو والنقاد الرومانتيكيين الانجليز في تحقيق التغيير نفسه ، أو قد يمدّد الفنان (وأحياناً نفسه) بموضوعات محددة وتقنيات وقواعد عملية مثلما يفعل عدد من نقاد الشعر المعاصرين .

وعلى حدّ النقد الأدبي من إحدى ناحيتيه تقع المراجعات وعلى الناحية الأخرى منه يقع علم الجمال . أما المراجع فإنه يرى في الكتب متاعاً ، وأما الناقد فيرى فيها أدباً أو كما يقال في الاصطلاح الحديث يرى عملاً أو سلوكاً أدبياً ، وأما الجماليّ فيهمّه من الأدب التجريد ، وليست له رغبة في كتّاب معينة . ومثل هذا التمييز بين هؤلاء الثلاثة إنما هو تفرقة في الدور الوظيفي الذي يؤديه كل منهم وليس تفرقة صارمة الحدود ؛ فقد يتجاوز كل واحد منهم مجاله إلى غيره ، فاذا غفل المراجع عن خصائص المتاع ، وهو يتحدث عن كتاب ، وأخذ في الحديث عما للكتاب من مميزات ، من حيث هو نتاج أدبي ، أصبح لهذه المراجعة ، على الأقل ، يعدّ في صف النقد . والناقد الذي يرسل التعميمات عن الطبيعة المجردة للفن والجميل ، يصبح موثقاً في عداد الجماليين ، والجماليّ الذي ينقد أعمالاً أدبية محددة ، مستعملاً المصطلح الذي يكشف عن خصائصها الفنية ، إنما هو ناقد في تلك الحال . ومن أبرز ملامح هذا العصر وجود ذلك الجهمّ الغير من

الذين طار صيتهم في النقد من مثل هنري سيدل كانبي والأخوين فان دورن ، وإذا كشفت عنهم لم نجدهم أكثر من مراجعين متكررين .
 وثمة سمة أخرى للنقد الحديث تستحق أن ينوّه بها ، وهي أن كل ناقد يتزع إلى أن يكون لديه صورة مجازية فارقة ، أو عدد من الصور ، يرى من خلالها عملية النقد ، وهذه الصورة - بالتالي - تشكل عمله وتنبئ عنه ، ونجمله - أحياناً - محدوداً . فصورة الناقد عند ر.ب. بلاكفور أنه جراح سحري يجري العملية دون أن يقطع الأنسجة الحية . والناقد عند جورج سيكتسبري ، سكير . أما عند كونستانس رورك فهو « مسبد » يرش الأرض من أجل حصاد طيب . وهو عند ولدو فرانك « مولّد » يُظهر للوجود نسمةً جديدة . وهو ماثلٌ عند كيث بيرك - بعد أن استعمل عدة صور - في صورة مدير مسرحي ثري يخرج على المسرح كل عمل تمثيلي يعلق بجذاله . وهو عند عزرا بوند رجلٌ صبور يأخذ بيد صديقه ليريه مكتبته ... إلى غير ذلك من تصورات .

إن ما لخصناه فيما تقدم من أساليب وتقنيات في النقد الحديث ليترشح من خلال هذه الصور المجازية الكبرى ، كما يترشح أيضاً من خلال شيء غير ملموس أعني به جهاز الذكاء الشخصي للناقد ومعرفته ومهارته وحساسيته وقدرته على الكتابة . وليس في النقد طريقة - مهما تبلغ روعتها - بقادرة على أن تكون سداً حائلاً دون الحماقة ، ونكاد كل تقنية في النقد الحديث تستعمل بالعمى على يد الأملين من النقاد ثم تكون هي نفسها معرضاً للعجز إذا استعملها الأغنياء البهلة المقصرون البلاء (كما سنعرض في الفصل التالية من هذا الكتاب) . على أنه من الناحية الأخرى قد يحسن النقد أو يبرع فيه امرؤ طيب يتمتع بفضائل الناقد - في هذا العصر أو في أي عصر آخر - وليس لديه من الأساليب إلا استغلال ذكائه وحساسيته . ومثل هذا ليس ناقدًا حديثًا بالمعنى الذي اصططناه . ولا يهتما الحديث عنه

في هذا المجال . وكل ناقد - مهما تكن طريقته - يحتاج تلك الخصائص التي سميناها الذكاء والمعرفة والمهارة والحساسية والقدرة على الكتابة - يحتاج الذكاء لكيته بما يلام العمل الذي يباله ، والمعرفة من أدبية وغير أدبية ليكون على وعي بما يتطلبه عمله ، والمهارة لئلا تتدرج به طريقته أو تنساق به نحو وحدة آلية جوفاء ، والحساسية ليظل دائماً متنبهاً للقيم الخاصة في العمل الذي يتقده من حيث أنه يمثل تجربة جمالية فذة ، والقدرة الأدبية ليحسن التعبير عما يريد أن يقوله . وليس ثمة من محكٍ تختبر به هذه الخصائص الذاتية ، حتى إن شيكسبير ، ذلك المحك التقليدي ، ليس عوناً كبيراً في هذا المضمار . فهناك رجلان تميزا في النقد المعاصر بالخط من شيكسبير وشتان ما هما : أولهما ولدو فرانك وهو داعية للتقوى محترف وليس له الا علاقة واهية بالأدب ، والثاني جون كرو رانسوم وهو من أحنق العقليات الناقدة وأشدّها مضاءً وحادّة في عصرنا . وعند تقدير أعمال الناقدين لا يحسب حساب هذه الخصائص ، وعندما نستعرض طريقة نقدية ونخضعها للمقياس الموضوعي ونعزلها عن صاحبها الحي ، نستطيع ان نفترض وجود هذه الخصائص أو - على الأصح - ان نرجو توفرها . ومن المضامين الرئيسية في النقد الحديث تطوره ليكون علماً ، أما في المستقبل الذي يمكن التكهن به والحكم عليه ، فالتقد لن يصبح علماً - سواءً أتقبلنا هذه الحقيقة مستسلمين أو شاكرين - ولكننا نتوقع منه أن يزداد تدرجاً في الاتجاه العلمي أي نحو تكوين منهجية شكلية ونظام للمعالجة قابلين للنقل والاحتذاء موضوعياً . وكما أن أي تجربة عملية يمكن معاكاتها أو اختيارها مما كتب عنها في أي زمان ومكان وعلى يد أي شخص يستطيع القيام بالممارسة الضرورية ، فكل ذلك هي المعالجة النقدية - سيصبح في مقدور أي فرد أن يعلّمها ما دامت تتوفر له القدرة والرغبة الضروريتان . أما الحساسية الخاصة فشيء يتفرد به الناقد ويموت بموته ، وأما وسائله فان

نقلها موضوعياً سيصبح أمراً ممكناً وسيحتاج من يعيد استعمالها محتثاً - ولا بد - حساسية وميزات أخرى تقارب ما كان لدى الناقد الأصيل ، على حال لا تنطبق على العلوم الطبيعية منذ بدء الطريقة التجريبية . ففي مجال الطبيعيات يستطيع الأحقق والخلف إذا توفرت لدهما الكفاية الأولية أن يصلوا إلى النتائج التي توصل إليها بويل إذا هما أعادا تجارب هذا العالم . ثم إن الناقد في طريقة التحليل التقدي مهما تبلغ هذه درجة التجارب الموضوعية سيظل داخلاً في المجال الذاتي المحض ما دامت هنالك مصطلحات مثل « تقوم » و « تذوق » - سيظل الأمر كذلك سواء كان النقد بناءً مؤسساً على التحليل الموضوعي الركبن ، يقيمه امرؤ عارف عاقل ، أو كان نزوة لا يحمل لها أو هوى يصدر عن رجل أحق .

أما المضمون الرئيسي الآخر في النقد الحديث فهو تطوره في اتجاه نقد ديموقراطي ، أي تحقيقاً لما رجاه إدمند بيرك حين قال : - « أن يصبح كل إنسان ناقداً لنفسه » . فقد كتب بيرك في مقاله عن « الرائع والجميل » يقول : « إن القياس الحقيقي للفنون في طوق كل إنسان وإن ملاحظة ما هو شائع في الطبيعة بل أحياناً ما هو حقير واهٍ لينح المرء الأنوار الهادية حيث يكون لأعظم الحكمة وأسمى الجهد اللذين يفضان من شأن هذه الملاحظة أثر في تركنا سامدين في الظلام أو في امتاعنا وتضليلنا بالأضواء الخادعة - وهذا أدهى وأمر - » . ومعنى هذا الكلام - بتراهة - أن الملكات الانسانية وحدها ، دون عون خارجي ، قد تجعل من أي إنسان ناقدًا . وهو رأي مناقض تماماً لما قاله فرانسس بيكون في كتابه « القانون الجديد » Novum Organum من أن اختيار هذه الطريق (المعرفة بالتأمل في الطبيعة) يسوّي بين جميع العقول كما تسوي البوصلة أو المسطرة بين الأيدي جميعاً . وفي مكان ما بين هذين الرأيين تقع الامكانيات التي تجعل من النقد الحديث ديموقراطياً ، أي أن توسيع الأساليب سيزيد في عدد الناقدين :

القادرين - لا احتراماً في أغلب الأحوال وإنما لكل في نطاق قراءته وحياته الخاصة ، وهذا الاحتمال يهدد بتناقص فلسفة الناقد المحترفين ولكن تهديده للنوي المصالح المادية أكثر * .

أصوله

يمكننا القول بأن النقد الأدبي الحديث يبدأ بأفلاطون وأن أرسطوطاليس مضى فيه ووسعه ، بل إن هذين الرجلين هما - على التحقيق - رائداه العظيمان ، حين سبقا إلى أشياء كثيرة ، وفيما سبقا إليه كثير من التطبيق النقدي المعاصر . أما أفلاطون فقد وجه طريقته الفلسفية الديالكتيكية ، كما بينها في الكتابين الخامس والسابع من « الجمهورية » ، إلى الشعر وإلى الفروض النفسية الاجتماعية القائمة في أصله ومهمته . وإذا كانت نتائجه قد استجملت الشعر فلسفياً لأنه بجانب الحقيقة الأفلاطونية الصحيحة ولأنه من ناحية اجتماعية نفسية ضاراً بالمجتمع السليم ** ، فإن طريقته هي الطريقة الحديثة ، إذ سلط عليه كل المعرفة المنظمة التي كانت لديه . أما في حال أرسطوطاليس فإن المدرسة الأرسطوطاليسية الجديدة في النقد بجامعة شيكاغو قد بذلت جهداً حديثاً لتقول إن هذا الفيلسوف لم يستعمل المبادئ أو المعرفة الاستراتيجية في الشعر ، وإنما فحص القصائد استقرائياً من حيث أن كل

* يعني حين يصبح الناتج ديموقراطياً قد يتضاءل شأن الناتج المحترف ويستغنى عنه إل حد كبير ، ولكن خطر شيوع النقد واستقرار الملكات النقدية عند نسبة كبيرة من الناس قد يهدد رجال المال الذين لا يعيشون متعطين إلا حيث يستحكم الجهل وتضعف ملكة النقد .

** لا يذلقارىء من أن يتذكر في هذا المقام أن أفلاطون كان يرسم بالجمهورية مدينة فاضلة وأنه في مثل تلك البيئة لا يرى مكاناً للشعر القاتم حل المحاكاة (لا كل أنواع الشعر) . ومن ناحية أخرى هناك نظريته من العالم المثالي وأن هذا العالم الدينيوي ليس إلا تقليداً له ، وأن الشاعر حين يقلد هذا العالم يصعد من الحقيقة ثلاث خطوات . أخف إلى هذين التفسيرين تنقيده للقل ، والشعر يتجه نحو المواطن ولذلك اتهم أفلاطون - منصرفاً للقل - هذه « الباطنية » أو اتجاه الشعر لستي المرافط بدلاً من تبجيلها ، أي لاثارتها وتقريبها بدلاً من إبعادها وإسمائها .

قصيدة فيها كيان متفرد في ذاته . وقد قوّض أركان هذه النظرية نقاد كثيرون منهم جون كرو وسانوم (في مقال له بعنوان « أسس النقد » نشر بمجلة « سيواني » Sowanoo (في خريف ١٩٤٤) وكثيرون (في مقاله « مشكلة الجوهرى » - وقد طبع ملحقاً بكتابه « مبادئ الدوافع » The Grammar of Motives) . ولم يكتف ييرك فحسب بأن يبين أن أرسطوطاليس كان « أفلاطونياً » ، صرفاً بل يبين أن الأرسطوطاليسيين الجدد هم - على وجه الدقة - أفلاطونيون في أشد أعمالهم نجاحاً ، دون أن يحسبوا هذه الحقيقة . ولا حاجة للقارئ إلى أكثر من قراءة البوطيكا ليعرف أن أرسطوطاليس - وإن عمل استقرائياً وباشر النص - ولازمه في دراسته كما يريد الأرسطوطاليسيون الجدد أن يفعل - أتم في الوقت ذاته كثيراً مما بدأه أفلاطون فعمق في مهمة المحاكاة التي ألصقها أفلاطون بالشعر ، ليمنح الشعر ثبوتاً فلسفياً . ثم استبدل فكرة التطهير Catharsis ، وهي فكرة نفسية اجتماعية بفكرة أفلاطون القاصرة عن مهمة الشعر ، حين زعم أن الشعر ضار لأنه ينبهه المواطن . وعلاوة على تحليله الشعر بواسطة من تلك القروض المسلمة القاطعة من فلسفية واجتماعية ونفسية ، فإنه سلط على الشعر نواة الأنثروبولوجيا - أي ألقي عليه أضواء ذلك الموروث من الأصول البدائية للدراما اليونانية ، ووفق في ذلك إلى مدى أدهش الباحثين المتأخرين في الأنثروبولوجيا والآثار وفقه اللغة (بالرغم

• جرد أرسطوطاليس اتهامات أفلاطون من مزاها وتحول بها إلى وجهة جديدة ، فأتى المحاكاة بطبيعة في الإنسان وذهب إلى أنها لا يمكن أن توصف بأنها رديئة في ذاتها لأنها تختلف بنسبة ما يحاكى وبطريقة المحاكاة وإن هذه المحاكاة قد تنتج شراً تراجمياً أو كوميدياً أو ملحمياً . وميز كل هذه الأنواع ، وفصل الشعر على التاريخ ثم واجه التسمة بأن الشعر ينبه المواطن فقال أنه يصرف المواطن أي يبدلها متنفساً وغرباً وهذا هو التطهير Catharsis . ذلك أن التراجميديا بالآثارها عاطفتي الشفقة والخوف تهيب مسرعاً للاضطراب العاطفي وتحقق الرضا الجمالي في النفس ويثبت على الراحة والهدوء (لم هذا هو المقصود من التطهير ، وإن كان الدارسون قد اختلفوا كثيراً حول النص الذي أراد أرسطوطاليس) .

من هنات لم يستطع أن يتحاشاها كقولہ إن أغنية الجوق ليست إلا تزييناً للمأساة . إذن فإن أرسطوطاليس هو الواضع الأول للملامح والتقنيات الكبرى في هذا النقد الأدبي الذي أصبحنا نسميه « حديثاً » .

ومضى الكلاسيكيون المتأخرون ونقاد القرون الوسطى في واحد أو آخر من هذه السبل الحديثة ابتداءً من ارسطارخس وشرّاح القرن الثاني قبل المسيح بما كتبوه من نقد اجتماعي ولید . إلى دانتي وبيترارك وبوكاشيو في القرن الرابع عشر ، بما قدّموه من تفسيرات مجازية باطنية للأدب قريبة الشبه بما نسميه اليوم قراءات « رمزية » . وبدأ النقد الحديث المبني على دراسة البيئة بكتاب فيكو « العلم الجديد » New Science (١٧٢٥) وهو يحوي تفسيراً اجتماعياً ونفسياً لومبرس ، وتطور هذا النقد تطوراً مستقلاً فيما يبدو عن رأي فيكو ، فيما كتبه مونتسكيو ، وبخاصة في « روح الشرائع » The Spirit of Laws (١٧٤٨) . ثم امتدت هذه الحركة التي بدأت في ايطاليا وفرنسة الى ألمانيا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، وانتقلت بذلك من دائرة التاريخ والقانون إلى الأدب والفن ، وأصبحت مظهراً للقومية الألمانية المبرعمة ، في كتابات فنكلمان ولسنج وهردر — بدأها فنكلمان سنة ١٧٦٤ في كتابه « تاريخ الفن القديم » History of Ancient Art حين درس فيه الفن التشكيلي عند اليونان بدراسة أصوله في السياسة والاجتماع والأدب ، وأتمتها لسنج في كتابه « لاوكون » Laocoon الذي صدر بعد ذلك بستين مركزاً جهداً خاصاً على نسيبة الأشكال في المصطلح التاريخي وعلى أهمية مبادئ أرسطوطاليس . أما هردر فقد مضى في تطوير الدراسة البيئية خطوة أبعد حين زاد في نسيبة الطريقة ، بوضعه الفن الشعبي والقوطي في مقابل الفن الكلاسيكي الذي استعرضه فنكلمان ولسنج ، موسعاً في مبادئ فيكو التاريخية الدينامية في كتابه « فلسفة التاريخ » Philosophy of History مؤكداً طريقة المقارنة

التي بدأها مونتسكيو بتطبيقها في كل المجالات التي ارتادها ، (جاعلاً من مونتسكيو أباً لما لدينا اليوم من فيلولوجيا مقارنة وأديان وأساطير مقارنة ودراسة أدبية مقارنة) .

وفي القرن التالي أزهرت هذه البراعم كلها في مؤلفات أول ناقد حديث عظيم - على التحقيق - وهو كولردج بالإنجليزية ، وكذلك في مدرسة حيوية أخرى نشأت بفرنسة . ويعد كتاب كولردج المسمى « السيرة الأدبية » *Biographia Literaria* الذي نشر عام ١٨١٧ انجيل النقد الحديث . ويتزع النقاد المعاصرون إلى اعتباره « أعظم كتاب نقدي باللغة الانجليزية » - كما يقول آرثر سيمونز - أو « أحق كتاب نقدي بالاعتبار » - كما يقول هربرت ريد . وعلى صفحته الأولى كتب « البيان الرسمي » للنقد الحديث أي تطبيق كولردج للمبادئ السياسية والفلسفية (وهي تضم النفسية أيضاً) والدينية على الشعر والنقد . وجاء هذا الكتاب متقدماً على عصره بقرن كامل ، ولم يحل بين كولردج وبين إيجاد (النقد الحديث) ، حينئذ ، إلا قصور المعرفة التي تسرت له . فهو باستثناء أرسطوطاليس أعظم أب موجد لهذا النقد . غير أن ما حققه كولردج لم يجد من يتمه للأسف . ولما عادت مبادئ النقد القائم على البيئة إلى الظهور في إنجلترا في كتاب ألفه ه. ت. بكل بعنوان « تاريخ الحضارة في إنجلترا » *History of Civilization in England* عام ١٨٥٧ استمدت تلك المبادئ لا من كولردج نفسه بل من أسلافه الألمان وخلفائه الفرنسيين . وفي الوقت نفسه أدخلت مدام دي ستايل إلى فرنسة المبدأ الألماني القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع في كتابها « الأدب في علاقته بالنظم الاجتماعية » *Literature in Relation to Social Institutions* (١٨٠٠) وإلى تأثير هذا الكتاب تعزى تلك « المولدات » المتنوعة من مثل التاريخ الفكري لجيزو Guizot والتاريخ الشعبي لميشليه والتاريخ الشككي للإلهادي لرينان .

والنقد الأدبي المتصل بالسيرة عند سنت ييف والنقد الأدبي المتصل بالاجتماع عند تين . ويمثل سنت ييف النقطة التي انقسم عندها كل الموروث السابق قسمين : فمن ناحية كان سنت ييف يرى النقد علماً اجتماعياً أي يراه « التاريخ الطبيعي للأدب » مع معالجة منهجية يدرس بها المؤلف ، أو كما يقول مك كلثوك في كتابه « النظرية النقدية عند سنت ييف » *Sainte-Beuve's Critical Theory* : « أن يدرس المؤلف من حيث علاقته بجنسه ووطنه وعصره وأسرته وثقافته وبيئته الأولى وأصحابه الأدبيين ونجاحه الأول وأول لحظة بدأ عندها يتحطم ، وخصائص جسمه وعقله وبخاصة نواحي ضعفه » وكثير غير ذلك . وهذا هو المنهج الذي يستمر على يد تين وبراندز وپرونتير . ومن ناحية أخرى بلغ سنت ييف في نقده لتين فيما عنوانه « تين وكتابه تاريخ الأدب الانجليزي » على أن الناقد يجب أن « يستمر على احترام واستشاق أريج تلك الزهرة الرزينة ذات العطر الناعم ، يعني ذلك النوع من الشعر الذي أنتجه بوب وبوالو وفونتان » وهذا هو النهج الذي سار فيه آرنولد وبابت واليوت وهم مدينون له على السواء . ويرى سنت ييف أن الناقد الكامل هو الذي يستطيع الجمع بين هاتين المدرستين ، غير أنه يسلم بأن الأمل في التوفيق بينهما عند شخص واحد إنما هو محال أو حلم .

وقرّر تين نفسه بأن الخيال التاريخي عند لسنج وميشليه كان بعض الأنوار التي اهتمت بها . غير أن من يقرأ كتاب ميشليه « تاريخ فرنسا » ويطلع على بعض تحليلاته الأدبية العارضة ، وبعضها استشفاف لطبيعة الطبقات (كالقول بأن مانون ليسكو تعبير عن أعيان طبقة الملاك الصغار قبل نشوب الثورة) سيحكم بأن التشابه بين هذه التحليلات وما كتبه تين كان شيئاً أبعد من مجرد خيال تاريخي . كذلك فإن المعايير الثلاثة الكبرى التي وضعها

• يريد أن تين في هذا الموقف كان ناقلاً أو محلياً لا مستقلاً فحسب .

تين للنقد وهي : الجنس والمصر والبيئة ، قد سبقه إليها سنت ييف نقلاً عن ثلاثية هجل Zeit, Volke, Umgebung واستمدعا هجل بلوره من هردر . ومعنى هذا أن تين بكتّور كثيراً من التزعات السابقة ليجعل منها نقداً علمياً ، فلا عجب إذا أصبح عمله هدفاً لكل الهجمات الموجهة إلى تلك التزعات . فمثلاً كتب عنه الأخوان غونكور Goncourts في شيء كثير من الاعتزاز حين لقياه : « ذلك هو تين الذي تجسد فيه النقد الحديث لحماً ودماً ، نقداً عميقاً ذكياً ، غاية في ذلك ، ولكن الخطأ فيه يفوق التصور » . ولعلّ فلوير كان أمضى وأنفذ بصيرة من سنت ييف في الكشف عن ضعف تين وضعف قسط كبير من النقد الحديث حين كتب في إحدى رسائله ناقداً تاريخ الأدب الإنجليزي لتين ، يقول :

في الفن شيء آخر إلى جانب البيئة التي نتما فيها ، والموروث الفيزيولوجي عند الفنان ؛ فعل هذه القاعدة تستطيع أن تفسر مظاهر التسلسل والمشاركة ولكنك لا تستطيع تفسير الفردية أي الحقيقة التي تجعل من الفنان هذا الشخص لا ذاك ؛ فهذه الطريقة إذن تسقط « الموهبة » من اعتبارها ، ولا محالة . ويصبح أروع ما ينتجه الفنان لا معنى له إلا من حيث هو وثيقة تاريخية ، وهي هذه الطريقة النقدية القديمة عينها التي انتهجها لاهارب La Harpe ثم بحث من جديد . فقد كان الناس يعتقدون أن الأدب شيء شخصي وأن الكتب سقطت من السماء مثل الشهب ، أما اليوم فهم ينكرون أن يكون للارادة والمطلق وجود بالفعل . ويخيل اليّ أن الحقيقة تقع بين هذين الطرفين .

وكتب فلوير (١٨٦٩) إلى جورج صاند عن موضوع الناقدين يقول : « كان الناقدون في زمن لاهارب نحويين وفي أيام سنت ييف وتين مؤرخين فعلى يصبحون فنانين حقاً وصدقاً » .

وفي سنة ١٩١٢ وما تلاها من أعوام حدث تطور آخر هام في النقد

الحديث ، ففي ذلك العام نشرت جيز إلن هاريسون J. E. Harrison المحاضرة في الندوة القديمة بكلية نيوهام بكيمبردج كتابها « تيمس » Themis وهو دراسة للأصول الاجتماعية في دين الأغريق . ويضم هذا الكتاب الذي أهدي بلجبرت مري ، بحثاً له عنوانه « جولة حول الأشكال الشعائرية التي احتفظت بها المأساة الاغريقية » . كما يضم فصلاً آخر كتبه ف.م. كورنفورد وهو زميل للآتسة هاريسون بكيمبردج ، وعنوانه « فصل في نشأة الألعاب الأولمبية » . ومع أن أكثر الكتاب كان من صنع الآتسة هاريسون فإنه كان يضم نوعاً من « البيان المشترك » لما يسمى بدراسة كيمبردج في الدراسات الكلاسيكية . وهي الدراسة التي حققت ثورة في دراسة الفن والفكر الاغريقين بتسليط المعارف والنظريات الأنثروبولوجية المقارنة عليهما . وقد استمدت المؤلفه كثيراً من مادتها ، علاوة على نشر مقالتي مري وكورنفورد واستغلتهما ، من مؤلفات لم تنشر لزميل آخر لها اسمه أ. ب. كوك A. B. Cook وآخرين غيره . وبعد ذلك بوقت قصير ، وفي ذلك العام نفسه ، نشر كورنفورد كتابه « من الدين إلى الفلسفة » From Religion to Philosophy وهو تتبع أنثروبولوجي للأصول الشعائرية للفكر الاغريقي الفلسفي (١). وفي عام ١٩١٣ نشر مري كتابه « يوريبليس وعصره » Euripides and His Age فدرس فيه يوريبليس ومسرحياته بالنظر إلى الأصول الشعائرية في المأساة ، ونشرت الآتسة هاريسون « الفن القديم والشعائر » Ancient Art and Ritual وفي السنة التالية نشر كورنفورد « أصول الملهاة الأتيكية » • The Origin of the Attic Comedy وحلل فيه الملهاة الاغريقية على الأسس

(١) لقد كان عام ١٩١٢ نبأ ثراً جاد بما هو أكثر من ذلك إذ شهد نشر بحث الكاتب ف. ك. برسكوت بمنوان « الشر والاحلام » في Journal of Abnormal Psychology وهو أول تطبيق مفصل سليم لتحليل النفسي على الشعر يكتبه أحد الأدباء .

• الأتيكية نسبة إلى مقاطعة أتيكا Attica وهي بلاد يونان وأهم مدنها أثينة .

نفسها ، ونشر كوك أول جزء من «زيوس» Zeus تطبيقاً للمادة الأنثروبولوجية في حقل آخر . وأخيراً ، وفي عام ١٩٢٠ ، جربت الآتسة جسي وستون J. Weston طريقة مدرسة كيمبردج هذه - بتوفيق عظيم - على مادة غير يونانية في كتابها « من الشعائر إلى القصص الرومانسية » From Ritual to Romance وهو كشف أنثروبولوجي عن نشأة «القصص الطليسية» بمصطلح شعائري ، وأدت برتا فلويس مهمة مماثلة في دراسة الملاحم الشمالية في كتابها « الأغاني الشمالية والدراما السكندنافية القديمة » The Elder Edda and Ancient Scandinavian Drama .

ومع أنه من الممكن عدّ هذه الكتب من حيث الغايات العملية نقداً أدبياً حديثاً ، فإنها لما كانت نتاج علماء يكتبون في حقول متخصصة قد عجزت عن أن تجذب إليها اهتمام رجال الأدب جليلاً يكفي لتدشين الحركة الجديدة . وفي أواخر عام ١٩١٩ سلط كونراد أيكين مبادئ فرويد وغيرها من النظريات النفسية على الشعر في كتابه « شكوك » Scepticisms وكون بوضوح الفرضية الأساسية في النقد الحديث وهي أن الشعر « نتاج طبيعي عضوي ذو مهمات يمكن جلاؤها وهو قابل للتحليل ، دون ريب » . ولكنه كان يشبه جماعة كيمبردج في افتقاره إلى التأثير الأدبي ليوجه النقد إلى اتباع رأيه هذا . وظل من نصيب ل.أ. ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » (١٩٢٤) أن يكون الأوليات الشكلية في النقد الحديث. معيداً ما قاله أيكين في صورة جديدة ، حين قال : « إن التجارب الجمالية ليست شيئاً جديداً ولا مختلفاً - بأي حال - عن سائر التجارب الانسانية ، وإنه يمكن دراستها

• تسمى هذه The Grail Romances وهي قصص من البطولة والمغامرة يتخللها دائماً عنصر قوة خارقة يشفي المرض ويكون الشفاء إما بظلم أو كأس أو صحن أو حجر ، وقد وجد الباحثون أنه تلتقي في هذه القصص عناصر وثنية ومسيحية . أما سميتها كذلك فترجع إلى «الكأس» Grail التي استعملها المسيح في الشاء الأخير .

على طريقة مشابهة . ولم يكن هذا المبدأ جديداً (فليس أيمكن على وجه التحديد هو وحده الذي قرره قبل خمس سنوات بل إن جون ديوي أيضاً قد قرر الشيء نفسه - أصلاً - يوم تحدث عن « الاستمرار » في التجربة منذ أن نشر كتابه « دراسات في النظرية المنطقية » *Studies in Logical Theory* سنة ١٩٠٣ ، وكان أرسطوطاليس نفسه يعمل على أساس ذلك الفرض) ، ولكنه في هذه المرة جاء مستنداً إلى المكائنة الرفيعة التي كان يتمتع بها كل من ريتشاردز وأوغدن حين اشتركا في تأليف « معنى المعنى » *The Meaning of Meaning* ونشراه قبل نشر « مبادئ النقد » بعام واحد ، ومن ثمّ لقي اقتناعاً عاماً وقبولاً ، وآتى في ربع قرن ثمار النقد الأدبي الحديث .

حقاً إن الحركة لم تنته بعد ، فقد شهد القرن الماضي نقاداً إثر ناقد يصارعون كل فرض أو طريقة في النقد الحديث ، بما في ذلك كل شكل من المعرفة قد يمكن تسليطه على الأدب حتى مبدأ « الاستمرار » نفسه . وعند أدنى السلم تمثل هذه الهجمات في صورة الحق الساذج الذي انبعث عن جيمس رسل لويل في مراجعة كتبها عن لونغفلو ، سخر فيها من النظرة النقدية الحديثة التي ترى « أن شكل إنتاج المؤلف إنما يتحكم فيه شكل جمجمته . وبالتالي يؤثر فيه الشكل الخاص للمقاطعة التي يستوطنها » . وتمثل تلك الهجمات أيضاً في المقدمة التي كتبها لودفيج لويزون لكتاب « الفن والفنان » *Art and Artist* من تأليف رانك فاستبعد بها النقد الحديث من عهدين لأنه نقد يخرج مسرحية « هاملت » دون أن يدع هاملت نفسه دوراً فيها . أما في الناحية الثانية من السلم فإن هذه الهجمات تشمل شكوك تشيخوف المتعلقة حين كتب إلى سوفورين في نوفمبر (تشرين ثاني) عام ١٨٨٨ مرعياً انتباهه إلى تلك الكمية من « القمامة » التي أنتجها « حمقى » يعملون في حقل النقد العلمي على مبادئ لا تعاب . وتشمل

تلك الهجمات أيضاً ما كتبه أناطول فرانس في نقد برونثير في كتابه « الحياة الأدبية » La Vie Littéraire حيث يقترح الترام الاثران والتحفظ اللذين نصّ عليهما سنت ييف من قبل ، فيقول :

إن الطريقة التقليدية لا بد - نظرياً - من أن تشارك العلم ثبوته ما دامت تتركز إلى العلم نفسه ... ولكن الأمور في هذا الكون متشابكة تشابكاً لا يفصم ، وحلقات السلسلة - في أي موضوع منها اختبرته - مختلطة مترابكة حتى إن الشيطان نفسه ليعجز عن أن يفك عقدها ، ولو كان منطقياً ... ولا يستطيع أحد أن يتنبأ اليوم - مهما يقل - بحلول زمان يصبح للنقد فيه دقة العلم اليقيني . ولقد يمكن للمرء أن يعتقد - وهو محق في ذلك - بأن ذلك الزمان لن يحلّ أبداً . ومهما يكن من شيء فقد كان عظماء الفلاسفة القدماء يتوجون نظمهم الكونية بالكلام في الشعر ، وقد أصابوا ، لأن من الخير أن نتحدث عن الأشكال والأفكار الجميلة ، ولو ظناً ، بدلاً من أن نبقي صامتين إلى الأبد . وفي الكون أشياء قليلة تخضع خضوعاً مطلقاً للعلم ، وتدعه بعيد تكوينها أو بنى عنها ، ولكنني على يقين من أن القصيدة أو الشاعر لن يكونا في نطاق تلك الأشياء ... على أن هذه الأشياء حين تقيم بينها وبين العلم سبباً فائماً تصل نفسها بعلم ممتزج بالفن ، أعني علماً قائماً على قوة البصيرة ، مشحوناً بالقلبي ، قابلاً لزيادة إلى الأبد . ذلك العلم أو بالأحرى ذلك الفن موجود حقاً : إنه الفلسفة والأخلاق والتاريخ والنقد أو بكلمة واحدة إنه قصة الانسان الجميلة .

ووجد بعض النقاد أنفسهم نبياً موزعاً في انجسامين حول هذه المسألة فينمايهاجم جون مدلتون مري في كتابه « مشكلة الأسلوب »

« أبرز مثل عل ذلك أرسطوطاليس نفسه ، فإن كلامه عن الشعر لو كتاب « البوطيقا » يمي في نهاية القائمة حسب الترتيب التقليدي لكتبه .

The Problem of Style ذلك « الحلم الخالب » بأن يتحول النقد « إلى دقة العلم وثبوته » وذلك « الأمل الخادع » بأن تصبح لغته « مصطلحاً ثابتاً لا يتغير » نراه أخيراً في الكتاب نفسه يقترح نقداً علمياً (أو ميكانيكياً) اجتماعياً اقتصادياً ، نقداً يقيم صلة متساوية بينه وبين الأصول الاقتصادية والاجتماعية من ناحية والأشكال الفنية والأدبية من ناحية أخرى ، بل يقترح إيجاد « التاريخ الاقتصادي للأدب الإنجليزي » . أما ألان تيت الرقيب القدر للمبادئ الحديثة وأحد من يتوفرون على تطبيق أساليبها فانه في كتابه « العقل في جنون » Reason in Madness يهاجم العلوم الاجتماعية ويصفها بأنها خطر أسامي كما يهاجم النقد الحديث نفسه ، ويسميه « الطريقة التاريخية » ويجمع إلى التاريخ أيضاً استعمال النقد للعلوم الطبيعية والحيوية والاجتماعية والسياسية . وكذلك هاجم جون كرو رانسوم - بين الحين والحين - استعمال العلم في النقد وصرح بأنه يقاوم بشدة العلوم الاجتماعية كالانثروبولوجيا وأعلن أنه لا يشارك ماكس إرسمان « آماله المتحمسة » فيما يمكن أن يحققه علم النفس ، بينما كان هو نفسه يستمد بمهارة من هذه المصادر الثلاثة في كتاباته النقدية .

وربما كان الدفاع المتحمس الذي يقوم به رجال يتلرج نتائجهم من الضعيف إلى المقوت أشد خطراً على النقد الحديث من الهجمات التي يوجهها إليه رجال طبيون ، ومن التردد المتناقض الذي يديه بعض من يمارسونه . فهذا لويس ماكيس مثلاً ، يعلن في كتابه « الشعر الحديث » Modern Poetry عن إيمانه المثالي بمبدأ رتشاردز في الاستمرار ، أي أن الشعر فعالية عادية وأن الشاعر « يتخصص فيما يحسن ممارسته كل إنسان » ولكنه يعجز عن أن يتابع ذلك الفرض في كتابه بتسليط كل معرفة أباً كانت على الشعر . ومن الصعب أن نجد أحداً أشد تحمساً للنقد العلمي في العصر الحديث من اثنتين أولهما ماكس إرسمان حين نشر « بياناً » في

كتابته « العقل الأدبي » *The Literary Mind* يدعو إلى « دالة من دوائر العلم مستخذ من الأدب موضوعاً للدراسات » ، وثانيها ف.ف. كالفرتون في كتابه « أسس جديدة للنقد » *The New Ground of Criticism* حين دافع بفصاحة عن نقد يلائم بين الفلسفة وعلم الاجتماع والانثروبولوجيا . ومع ذلك فمن الصعب علينا أيضاً أن نعثر في عصرنا على أسوأ وأكثر استفزازاً من هذين الناقلين . ويثير فينا هنري بير رية مشابهة ، فقد خرج في « الأدباء وتقادهم » *Writers and Their Critics* بحكم أرب حين قال : « إن النقد الحديث ما يزال يتلمس طريقته ويندفع في تجربة تقنيات متعددة ولمكنه لم يجاوز بعد المرحلة البدائية التي كان يتحسس فيها الطريق متعراً كل من علم الطبيعة قبل يكون وديكارت ، والكيمياء قبل لافوازييه ، وعلم الاجتماع قبل أوغست كورت والفيزيولوجيا قبل كلود برنارد . ثم إنه في الكتاب نفسه يحتفظ بأقصى هجوم على هذه الأساليب نفسها من اجتماعية ونفسية ونصية وغيرها ، وعلى أولئك النقاد مثل ريتشاردز ولامبسون وبيرك وبلاكفور الذين يمثلون — بجلاء — محاولة النقد أن يجاوز تلك المرحلة البدائية التي يصفها .

وكان النقد الحديث ، في الوقت نفسه ، هدفاً لهجمات منظمة بشأنها عليه أعداؤه المتكسبون من مراجعين وأعداء للتورانية عتفين . ومما يمثل الأولين خير تمثيل مراجعة تستحق الاقتباس لأنها نموذجية في هذا الصدد ، كتبها أورفيل برسكوت وظهرت في التايمس النيويوركية *New York Times* في مارس (آذار) سنة ١٩٤٥ وكانت تدور حول كتاب بعنوان « فكتوريا في المرأة » *Victoria Through the Looking-glass* كتبه الآنسة فلورنس بيكر لنون ودرست فيه لويس كارول . كتب برسكوت يقول :

« لقد حققت الآنسة لنون معجزات من البحث ، ولكن كتابها على

ما فيه من جهود مخلصه، غلب للأمال باحث على الملل ، ذلك لأن سحر الكتب التي خلّفها كارول ، يتحدى كل تحليل ، قابليته عن مصادرهما في تلمسات فرويدية خلال عقْد كارول ومكبوتاته أمر لا جنوى فيه ، وهو شبيه بمن يحاول أن يجد تفسيراً لطيران الفراشة أو اختيار البرق لهدف منصوب . إن العبقرية لتحيا في خفاء غامض وتلد كنوزاً خالدة على وجه لا يمكن تفسيره أيضاً .

حقاً إن كارول عاش حياة عزوبة نقية ، ولكن كثيرون هم الذين يختارون العزوبة اختياراً ويقنعون بنصيبهم من الدنيا على الرغم من الشكوك الفرويدية التي تبثها الآتسة لنون . والحق أيضاً أن كارول كان يحب صحبة الصغيرات أكثر من حبه مرافقة الأولاد أو الكبار ؛ وهذا ، على أنه حق ، فهو مستغرب منه أيضاً ، ولكن التوغل الذي جاست به الآتسة لنون خلال نفسيته وخلال الرموز الجنسية في كتبه لم يبلغ بها إلى شيء ... غير أن لويس كارول الذي مرت حياته دون أحداث كان يعيش في عزوبته حياة فارغة ... عاش لويس كارول دون أي نوع من أنواع الصراع الخارجي ولم يصادف إلا أنواعاً قليلة من الصراع الداخلي (أعني تلك الدلبدلات الدينية الغامضة) فلم يعرف الحب أو الصداقة المثينة ، كان إنساناً طيباً ومسيحياً طيباً وكان يحاول أن يحصل على مرتبة مخفضاً ويلج على أن يعتقد بينه وبين الناشر عقداً يؤكد فيه أنه هو نفسه يتحمل ما قد يحدث من خسارة ؛ إلا أن حياته كانت بليدة عادية الألوان .

وتبين هذه المقتبسات أن برسكوت في هجومه على الدراسة النفسية التي قامت بها الآتسة لنون يقدم كل الأسباب التي تجعل الدراسة النفسية أمراً لازماً . وبيننا يؤكد أن حياة كارول مرت بلا أحداث ، نجلده يملأ هذه الحياة بأبرز الأحداث أيضاً . فهو ككثير من المراجعين المعاصرين ،

يهاجم النقد الحديث لا صدوراً عن حقد في نفسه بل عن جهل ساذج ولكن في بعض الأحوال الأخرى يجتمع إلى هذا الجهل شيء من الحقد والضغينة المرة فاذا الصورة - في وضوح - صورة مراجع سطحي ثائر في وجه جمهور من المتحررين الثائرين ، ليحتفظ بمكانته وربحه مما يعتقد أنه نقد . وتلك هي حال ج. دونالد آدمز في العمود الأسبوعي من جريدة Sunday Times وفي كتابه « شكل الكتب التي ستظهر »

The Shape of Books to Come

أما الهجوم الذي يقوم به أعداء النرواية المحترفون فأمره أكثر تعقيداً . وربما كان خير مثل في هذه الناحية موقف مارك فان دورن الذي يتكافأ موقفه من النقد مع موقف كليته - كلية القديس يوحنا - من التربية جملة . أعني الوقوف في وجه أي ضرب من ضروب المعرفة الحديثة . وقد كتب فان دورن في مقدمة كتابه « القارئ لنفسه » The Private Reader أتمّ هجوم وأبلغه على النقد الحديث ، فيما أعلم . إذ يصفه بأنه « صحارى من البراعة وهضبات من العلم » ويتهمة بأنه « يذلل كل ما في وسعه ليمسك الفن الشعري عن الطيران » ويحتم كل ذلك مستنجاً بأنه « على غير أجواله علم خاطئ لا فن » . ثم يجبهه بمدوان صريح للنرواية ويقول « أخطأ آرنولد في النص على الأفكار » ... « نحن لا نعرف كل هذا عن الشعر ولن نعرف » ... الشعر « لا يستطيع الخوض فيه » « هو سرّ غامض » ... إلى غير ذلك . وتتميز هذه القطعة بنغمة المربية المريرة فبدأ بذكر القرية : « النقد المعاصر - ذلك البيت الذي أحس فيه أنني غريب » وترتفع إلى إحوال المناحات : « إن عصرنا الأدبي عصر مريض » وتنتهي بانطفاء الشملة الذاتية « إن غايتي الوحيدة - وأنا ناقد - أن أصبح واحداً من هؤلاء الغرباء المغمورين الذين يحلم الأدباء بأنهم يكتبون من أجلهم » إن الشعر نفسه ليستطيع أن يقنع بالصمت إلى حين » .

وقد كتب ريتشاردز التعليق القاطع على هذه الصيحة التي أطلقها فان
دورن باسم « القراءة الصامتة » أي استبعاد كل ما يؤثر في الأدب . ما
عدا انتباه القارئ فقال في « التفسير في التعليم » *Interpretation in Teaching*
« وأظن أن العلاج لذلك هو النمو الذي لا بد له من أن يتحقق إذا
تكررت فرص التجربة بحيث تكفي لتجبر رسوبات عهد المراهقة
التيقية في علم الحلم عند الطفل على أن تتسحب إلى مواضعها الطبيعية .
غير أن القراءة الصامتة - لسوء الحظ - ليست وقاية من هذه التجارب
إلا إن كانت نوعاً من الحلم منضبطاً بعض الشيء . وكثيراً ما تصبح
هذه القراءة مستودعاً تخيلياً للفاعلية الذهنية التي تختفي نسبياً في حال
اليقظة الكاملة » .

ولم يأت جانب هذا النقد الحديث ، وعلى غرار هؤلاء المراجعين وأعداء
النور المحضرين تقف مذاهب جدلية تتصارع بعنف . وهي مذاهب أهل
الآراء الجمالية والفلسفية التي أثمرت المجلات الأدبية في الماضي من : انطباعيين
وتعبيريين وذوي النزعة الإنسانية الجديدة والطبعيين والكلاسيكيين والرومانتيكيين
والوهميين واللاوهميين وغيرهم . ويبدو أنه قد خلفهم في هذا الصراع
الأرسطوطاليسيون الجدد والافلاطونيون المحدثون والكولردجيون المحدثون
الذين يخوضون معركة في غير معترك . ولكل من هذه المذاهب والمجادلات
مهمتها ، ولكن يبدو أنها مهات قاصرة على الجدل حول عموميات كبرى
متجافية عن الخوض في شأن الطريقة الحقّة إلا قليلاً . وما هذه المذاهب
- بوجه أو بآخر - إلا مسارب معاصرة مغلقة عمياء لا يهتدي فيها من
بيمه التحليل الأدبي على وجه الحقيقة . وبيننا تتطاير الحجارة المقنوفة
غوق الرءوس يقبع الناقد الحديث الجداد في منجمه ويحفر منقباً ، وقد
تعلق الأثرية بيديه ، ولكنه قد يكشف عن معدن كريم ، بين الحين والحين .

الفصل الأول

ادموند ولسن والترجمة في النقد

عندما تتسع الهوة بين الأدب الجلدّي وذوق جمهور القراء ، يحظى ذلك الجزء من وظيفة الناقد ، الذي يقتضيه ان يكون همزة الوصل بين العمل القامض او الصعب ، وبين القارئ ، بأهمية كبيرة . ولعل إدموند ولسن من السابقين عندما في هذا المضمار ، من تأويل محتوى الادب او « ترجمته » . ولسن بمحض اتفاق ، ان يكون ولسن من اوسع نقادنا شهرة ، اللهم الا اذا استثنينا فان ورك بروكس (الذي راجت كتبه تجارياً) * . لقد جعل كبار المترجمين في العهد التيودوري كنوز الآداب الأخرى في مناوول القراء ، حينما نقلوها الى اللغة الانجليزية . أما في يومنا هذا فثمة حاجة مشابهة الى الترجمة ، لامن لغة إلى أخرى وانما في اللغة نفسها . وهذا على أهميته شيء يبعث على الاستغراب .

وقد وصف ولسن عمله بأنه : امداد القصائد بالسيناريو (السياق) ، وما لا شك فيه ان عدداً كبيراً من هذه (السيناريات) التي قدمها ولسن لا يقدر بشئ . ولا بد من أن يكون هناك نفر من الناس ، مديتين لولسن ، بأنه اوحى اليهم بأن جويس او لابلوت ، يمكن ان يفهما وانهما جذيران بالقراءة في سبيل المتعة (كما أنه من المحتمل أن يكون كثيرون ممن يدينون

* راجع شرح ذلك في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

له بتلك الملحصات التي تُيسر لهم التظاهر بالمعرفة الادبية دون ما اطلاع). ولعل لكتابه الاول « قلعة أكسل » Axel's Castle (١٩٣١) في زمننا من التأثير ، في فتح حقبة جديدة كاملة في الادب لجمهور كبير . ما يجعله يأتي في المرتبة الثانية بعد كتاب إليوت « الغابة المقدسة » The Sacred Wood . ويذكر « قلعة أكسل » بتلك الصفحات التي فسّر فيها ولسن، تفسيراً دقيقاً ومستفيضاً ، رموز قصيدة « الياب » * The Waste Land لإليوت ، وبتلك الصفحات الثلاثين المدهشة التي تلخص قصة بروست ** الضخمة منظرًا اثر منظر ، وبالسرد المطول لحوادث كتاب «عولس» *** Ulysses لجويس ، وبما شابه ذلك من اعمال . وليس هناك من عنده مقدرة ولسن على إفهام القارئ الشادي لماذا ينادي عندليب إليوت « قن قن قن » أو ما اهمية أم ستيفن ديدالوس في قصة عولس . أو كيف أن الظهيرة في « المقبرة البحرية » Le Cimetière marin لغاليري : تمثل في وقت معاً : طبيعة لا عضوية ، والمطلق في ذهن الشاعر كما تمثل عشرين سنة من عمره قضاهها بلا عمل، ثم هي الظهيرة المحسوسة. نفسها .

• كان هذه القصيدة أثر كبير في الشعر الحديث . وهي تصور مشكلة الانسان المعاصر الذي يبدو الشاعر تائهاً مشلول القوة عظم الارادة ، يعيش في عالم يستحق الفناء . وقد استمار الشاعر فكرة القصيدة من موضوع اسطورة لوردتها الأئمة جيوستون في كتابها « من الشائرا الى القصص الروبائية » وقد حلها احداً ، الدكتور احسان عباس في كتابه « فن الشعر » .

•• هي قصة « البحث عن الزمن الضائع » A la Recherche du Temps Perdu ، وهي سلسلة من القصص تتناثر باتجاهها الميتافيزيقي ، وخاصة فكرة الزمن الذي لا يعود ، وبتحليلاتها النفسية ، وبتلك الصور الرائعة التي عرضها الكاتب عرضاً موضوعياً . وبما يزعج القارئ، فيها أحياناً ، ذلك التفرع على تحليل الشلواذج الجفسي .

••• قصة ملحمة للكاتب الارلندي جويس جويس ؛ وقد ظهرت في باريس سنة ١٩٢٢ . وفيها يقدم الكاتب صورة قلّة جذابة لتاريخ يوم واحد من حياة ليويولد بلوم وستيفن ديدالوس . وقد عرضها الكاتب بطريقة تيار الوعي والنولوج الداخلي ، ولم يراع قواعد الكتابة في الترتيم ولا قواعد لغة الفقه في استعمال الالفاظ . وتعد من اشهر القصص الحديثة ، وأبعدها أثرًا في التيار القصصي المعاصر . وقد كتبت عليها شروح كثيرة متضاربة .

ويكون شرح ولسن احياناً تحليلياً رمزياً دقيقاً . و احياناً تلخيصاً مباشراً
 لحبكة القصة ، حادثة إثر حادثة كأنه تلخيص طلاب الجامعات . ويتضح
 ذلك في التلخيص الطويل لأوجين أوتيفين * Yevgeni Onyegin و « دورة
 اللولب » ** The Turn of the Screw في الفصلين المعقودين لبوشكين وجيمس
 في كتابه « الفنانون أو المفكرون كثيراً » . The Triple Thinkers (١٩٣٨) .
 ويبلغ شرحه احياناً درجة فائقة من البراعة كما يتجلى في ترجمته لمسرحية
 « عربة التفاح » The Apple Cart لشو ، الى عبارات موسيقية . و احياناً يكون
 مجرد محاولة تتجاوز حدود الامكان ، كمحاولته تركيز الجوهر النظري للتفكير
 الماركسي في فقرتين من كتابه « الى محطة فنلندا » To the Finland Station
 (١٩٤٠) . ولكن هذا الشرح يظل للقارئ الجاهل نسبياً على الاقل ،
 في كل الاحوال ، مثيراً بل ضرورياً في بعض الاحيان .

ويتجلى إبداع ولسن ، عندما يكون « ناقدًا مهنياً » . وهذا مصطلح
 عرفه جون مامي بقوله : « انه الناقد الذي يدعو الغرباء بسحره وبراعته
 الى التعرف على رجل عظيم » . وهناك عقبة تعترض سبيل الناقد المهنى ،
 وهي ان قيمته تتضاءل بنسبة حظ جمهوره من المعرفة ومن الألفة بالأثر
 الذي يضمنه ببحثه ، حتى إنها تكاد تتلاشى عند القارئ الذي يتمتع بحظ
 من الثقافة . ويدرك ولسن هذا جيداً ، ولذا فقد جنى بكتابته عامداً الى
 القارئ الجاهل ، وظل دائماً يعتبر نفسه « مبسطاً » في المقام الاول .
 وكتب في مقالة تحدث فيها عن نفسه بعنوان « خواطر حول وضع فهرس

* سرسية شمعية لبوشكين صور فيها المجتمع الروسي ، والامها على فكرة وجود الخير في
 الانسان بالقطرة ، وبين أثر المجتمع في انفسه والبحث بظه .
 ** قصة أشباح لثري جيمس ، رواها جيمس من مذكرات عائس كانت تعمل في شياها مربية
 في شيمة انجليزية منزلة . وكانت تؤمن بوجود الاشباح وتأثيرها على البشر .

لدواستي « Thoughts on Being Bibliographed » نشرت في عدد شباط (فبراير) ١٩٤٤ من « حولية مكتبة جامعة برنستون » ، الذي خصص لكتبه ، وما كتب عنه وللداسة آثاره ، يقول :

« ومهما يكن من أمر ، فإن أمام الصحفي الشاب سبيلين يجب ان يمهّدا ، الاول : فهم أحدث الأحداث الادبية في العلم - جويس ، إليوت ، بروست ... الخ - التي لم تكن في متناول القراء الذين شب ذوقهم على كتاب « الاتانيون » « Egoists » وكتاب « جوهر الإبسية » (١) « The Quintessence of Ibsenism » . وان ينقل الى العلم الفكر « البرجوازي » أحدث تطورات الماركسية ، مما يتصل بالثورة الروسية . ولم اكن بطبيعة الحال الرجل الوحيد ، او اول من يسطر أباً من الموضوعين ، ولكنها كانا الموضوعين اللذين شغلا فكري أكثر من غيرها ، وكنت أشعر بأن ما أعمله يمت بملاقة منطقية إلى أعمال الرجال الكبار الذين أعجبت بهم . »
(وعبارة « الرجال الكبار » تعني هنا شو وممكن وهنكر ، ولعلمهم اشهر ثلاثة « مبسطين » في الجيل الذي سبق ولسن) . ويتكلم ولسن احيانا باستخفاف عن تلخيصاته وشروحه . وعندما استعرض كتاب ليونل ترلنج عن « ماثيو آرنولد » Mathew Arnold في مجلة « الجمهورية الجديدة » The New Republic ، علق على تلخيصات ترلنج لقصائد أرنولد ومقالاته بقوله : « انها تظهر من حين لآخر بلبلة الى حد ما » ، ثم أضاف مستدركا : « وعلى كل حال فان من تجشّم كتابة مثل هذه (التلخيصات) ، يدرك

١ لم اشترط كتاب له مثل هذا الاسم في هذه الفترة سوى قصة لردث نشرها سنة ١٨٧٩ وهي تدور حول شخصية مير ولوبلي برون الاناني المتصغير المعروف .
(١) لاحظ ان ولسن ما يزال يكتب لهذه الفئة نفسها من القراء ، عل الرغم من انها انحفت منذ عهد جيد .
٢٢ كتاب لبرنارد شو أصدره سنة ١٨٩١ ، وحلل فيه مسرحيات ايسن تحليلا مفصلا وشرح طريقته في بناء الشخصية وتركيب الحكمة ، وبرزت باعتباره رائدا المسرح الاوروبي الحديث .

مدى الصعوبة في محاولة جعلها مائفة لقراءة: يد أنه يعلم جيداً ان تلخيصاته ضرورية كما لو كانت «برنامج اوبرا» ، اذ انه يكتب لجمهور لا يأبه بالثقافة: ويمتلك ولن كتابات عديدة تجعل منه مبسطاً بارعاً . فهو يكتب كتابة واضحة ومقروءة ، ويستطيع ان يحول أكثر المواد غموضاً الى جل انجليزية بسيطة مفهومة . وهو واسع الاطلاع ، او على الأقل له معرفة وثيقة بعدد من الموضوعات التي ترفض الادب كالتاريخ والفلسفة وعلم النفس ثم الماركسية والتحليل النفسي بوجه خاص ، وهما الوجهان الرئيسيان للفكر الأدبي المعاصر . وهو اذا ما قورن بغيره من النقاد الاميركيين ، يعتبر ذا تمكن فذ من اللغات ، بما في ذلك اللاتينية واليونانية (ونراه احياناً يثبت في مقالاته مقطوعات من سوفوكليس بلقمتها الاصلية، وقد خاطر مرة فأخذ يصحح بعض ما ترجمه ايرفنج بابت عن اليونانية)، والفرنسية والالمانية والروسية (وقد تعلم الأخيرتين في منتصف عمره لتعيينه في البعثات عن الماركسية) . وهناك صفة اخرى لولسن ، ولعلها أقل صرحاً من غيرها ، تجعل منه (مترجماً) ممتازاً للادب ، وهي استخدام البارع لابتحات الآخرين وملاحظاتهم الدقيقة دون ان يشير الى ذلك احياناً . فهي المادة التي كتبها عن جويس مثلاً في كتابيه «قلعة أكسل» و«الجرح والقيوس» *The Wound and the Bow* (١٩٤١) ، اعتمد على معلومات استمدتها من منابع مختلفة كتفسير ستوارت جيلبرت الموثق المعتمد ، والسيرة التي كتبها هيربرت غورمان ولقاء ماكس ايسمان الذي يثير الشك ، ومن مجموعة من المقالات لعدد من الكتاب نشرت في مجلة « فترة الانتقال » *Transition* ياريس تحت عنوان

• هي مجلة شهرية صغيرة صدرت في باريس سنة ١٩٢٧ واستمرت حتى سنة ١٩٣٨ ، وكانت غايتها ابراز المحاولات العالمية الجديدة في الابداع . ومن اشهر ما نشرتها تلك الدراسات الاصلية من « بقعة فييدان » التي احسرت فيها بدوثائق لدراسة هذه القصة . وقد جمعت هذه المقالات في الكتاب الألف الذكر ، وطلعت في لندن سنة ١٩٢٩ .

Our Examination round his Factification for Incamination of Work in Progress وكثيراً غيرها. ويعترف ولسن بأنه استمد معرفته للاركية من عدد من المعاصرين ومنهم «الثقات» كماكس إيسمان وسدني هولك ومارك ستار وماكس نوماد وهربرت صولو وماري مكارثي ، الى جانب عدد من المصادر الأكثر رسمية . وقد استقى معلوماته عن الادب الروسي من كتابي د.س. ميرسكي عن تاريخ هذا الادب ، ومن دراسته لبوشكين ، ومن كتاب دي فوغي « القصة الروسية » Le Roman russe ومن كثير من تعليقات فلاديمير نابوكوف الخاصة ، التي انفق في ترجمتها سنين عدة : (وربما كان ولسن مديناً لنابوكوف في تحليله للنغمة الموسيقية في احدى قصائد بوشكين ، هذا التحليل الذي ضمنه مقالة كتبها عن بوشكين ونشرها في مجلة « شهرية الاطلسي » Atlantic Monthly ، وهو تحليل فذٌ مسهب لا يمثل طبيعة ولسن ولكن يبدو منه انه يكشف عن معرفته الوثيقة باللغة الروسية من جهة ، ويمثل طبيعة نابوكوف - من جهة اخرى - تمثيلاً دقيقاً) . وحقيقة الامر ، ان جميع مقالات ولسن تكاد تم عن افادته البارة من مثل هذه التحليلات ، التي يتناولها احياناً بالاسهاب او التنقيح ، ويحوّرها احياناً أخرى الى مصطلح أكثر شيوعاً وتداولاً فحسب . الى جانب ذلك يكاد يكون ولسن استقى ما يعينه في نظريته النقدية من كل ناقد حديث مبدع - دون ان يعزو الفضل الى ذويه غالباً - واستغل كثيراً من المصادر المتنوعة لتمدّه بالمعلومات الدقيقة المتخصصة (٢) .

(٢) ان نشر التهمة المباشرة بالسرقة النقدية وعدم الامانة ، أمر خطير ، يمز اثباته . فقد علمت مثلا ، مرات عديدة ، من افراد يتصنون بمكانة تتبع لهم ان يعلموا ، ان ثلاثة ابحاث كاملة حل الاقل يقوم عليها معظم مادة « قلعة أكسل » ، قد ظهرت في فرنسا في السنوات العشر التي سبقت نشر ذلك الكتاب . ولكن لم يحاول احد ان يكتب عن ولسن متنبساً ما لم يتعرف به هذا الناقد من دين لعدة الابحاث ، ان كان ثمة دين حقاً . وقد كاد ولیم تروي ، الذي يهين بالنقد المتصل بمجوس عنابة خاصة - حيث تجلت تلك السرقات واضحة - أن يوجه التهمة الى نقاد آخر ، توجيهاً رقيقاً في أحد اعداد =

والى جانب علم ولن وفكرته على الإفادة من علم الآخرين ، فإنه مؤهل أحسن تأهيل لذلك النوع من الترجمة والتفسير الذي يؤديه بما أوتي من ألمعية فائقة في النقد ومقدرة على إدراك العلاقات ثم استخراج التعميمات منها . والدلائل على مقدرته هذه في كعبه . أكثر من أن تحصى . ولكن اذا كانت القدرة على التنبؤ هي بمقياس التحليل فمن الجدير بالملاحظة ان ولن قد تنبأ بأحداث أدبية عدة ، قدر لها ان تتحقق . وليس حكمه في « قلعة أكسل » على موهبة إلبوت بأنها في جوهرها رواية ، وان إلبوت سيتجه لا محالة الى المسرحية الشعرية . باقل تنبؤاته شأناً (٣) .

وعلى الرغم من هذه المؤهلات القوية للتفسير ، يعاني ولن من عدد من القيود والعوائق . واكبر هذه (ومما لا شك فيه أنها العامل الاول في نجاحه كبسيط ، وفي الوقت نفسه اكبر ما يهدد جدية كتائده) نظريته الأساسية للأدب . اذ يراه ينقسم الى عنصرين منفصلين تمام الانفصال ، هما الشكل والمحتوى . كتب ديلمور شفارتز مقالة بعنوان « كتابة ادموند ولن » في مجلة « اكسنت » Accent (ربيع ١٩٤٢) فعبّر عن هذه الحقيقة (وهي اول شيء يلاحظه قارئ ولن) ، بتشبيه رائع حين قال : « ان الشكل الأدبي عند ولن هو الورق الذي تلف به الهدية . ومن الضروري صرف بعض الوقت في نزع هذا الورق وحل العقد المستعصية

== مجلة البارتن « Partisan Review » (عدد يوليو- اغسطس ١٩٤٧) ، مشيراً الى « جماعة اكاديمية جديدة من الباحثين » منهم هاري ليفين ورتشاردم. كين وسواها ، « من لا يحفلون بأمانة النقل » .

(٢) عند دراسة ولن لجون شتاينيك في كتابه : « الرجال في النعمة الخفية » The Boys in the Back Room (١٩٤١) ، لاحظ ان شتاينيك يتجه الى تمثيل الحياة الانسانية « بمسميات حيوانية » وبذلك تنبأ ولن تنبؤاً لطيفاً بطور صارا أكثر وضوحاً في آثار شتاينيك اللاحقة . ولعل هذه حالة خاصة من التنبؤ لان الاتجاه نفسه قوي جداً في قصص ولن نفسه وفي كتاباته ، حتى ليجعل منه حجة مؤلفاً في مثل هذه الظاهرة .

في الخبط الذي تربط به الهدية ، ولكن الشيء الرئيسي هو الهدية التي تخفي في الداخل ، أعني مادة الموضوع .

والشعر ، إذا نظرنا اليه من هذه الزاوية ، لا يكون سوى جل ثرية ضغطت في شكل معقد دون داعٍ للتعقيد ، وهذا هو على وجه الدقة ما يعنيه الشعر في نظر ولسن ، فانه يكون في أسوأ حالاته عندما يتصدى لمعالجته ، ويبدو انه يكرهه بوجه عام . وفي سنة ١٩٢٩ أعلن ولسن رسمياً تخليه عن قول الشعر ، في خمس قصائد رئائية دعاها « وداعاً أيها الشعراء » Poets, Farewell (« اترك لكم هذا اللون من الكلام يا من لم السنة تنطق ») . ومع انه نظم شعراً بعد ذلك الحين ، غير ان ذلك ، فيما يبدو ، لم يكن سوى عمل عرضي متكلف .

ومنذ ظهور « قلعة أكسل » على الاقل ، صرح ولسن بزوال الشعراء وفاته ، وذلك حين كتب يقول : ان الشخصية الشعرية في طريقها الى التلاشي ، وان الشعر فن « أكثر بدائية واشد همجية من النثر » . وان الشعر او الادب التخيلي ، كما يقول فاليري ، يقوم على التهاون بدقة اللغة ، وسيستبدل به ، لا محالة ، الاستعمال الصحيح للغة وهو الأداء العلمي . ومنذ ذلك الحين ظل يطعن في الشعر في مراجعاته ومقالاته وكتبه ، ولا سيما في ذلك الفصل الذي دعاها « هل الشعر فن في طور الاحتضار » ؟ في كتابه « الفنانون أو المفكرون كثيرأ » .

وليس هناك من قائلة ترمي في تفنيد حجج ولسن التي تتعلق بتأنيته للشعر ، سوى القول فيها بأنها حجج تستند الى عدد من التعريفات المجحفة التي اعيد بها تحديد مصطلحات « الشعر » و « النثر » و « العلم » ، ويلينغ من إجحافها أنها إذا أخذت بالتسليم أصبحت مناقشتها عبثاً لا طائل وراءه وحار الشعر من جرائها إلى مرتبة اشغال الزركشة والتخريم . والحقيقة ان ولسن يزعم ان احسن النثر الحديث هو الشعر او ما جرت العادة بتسميته

شعراً ، وإن فلوير « يمثل كيف انتزع النثر عامداً واحداً من الأسلوب الشرعيّ خصائصه التي كان يتميز باستخدامها في التصوير عن الموضوعات الانسانية الكبرى أعني خصائص الرقة والدقة والابحار البالغ » .

ويحلل ولسن الشعر ويتصلّى للحكم عليه بطريقة غثة هزيلة . غير أنه يحاول أن يتحاشى هذه المهمة ما وجد إلى ذلك سبيلاً . ومما هو جدير بالملاحظة أنه في التمهيد النقدي الذي كتبه على انشودة مالرويه « قبر إدجار آلان بو » Le Tombeau d'Edgar Poe البالغة حداً كبيراً من الغموض ، وهي انشودة اوردتها في مختاراته التي دعاهما « هزة التعرف » The Shock of Recognition (١٩٤٣) ، أعاد نشر تعليق روجر فراي عليها ، بدلاً من ان يدورسها بنفسه ، ومن المؤكد ان مثل هذا يصير تقاصاً لا مثيل له ، حين يبدل من ناقد معترف . ويبدو هذا العجز في معالجة الشعر .

بوجه خاص ، في بحثه الذي نشره عن الكتاب الأميركيين المعاصرين في مجلة « الجمهورية الجديدة » سنة ١٩٢٦ . ومع ان احكامه على النثر : ما تزال صالحة على الرغم من مضي عقدين من الزمن عليها (كان يشعر باهتمام بالغ نحو دوس باسوس ، وفترجرالد ، شانتا نحن اليوم . مهملاً المعالقة المعاصرين امثال لويس وهرغيشايمر وكابل وكارثر) ، فان احكامه على الشعر كانت غاية في السخف ؛ (فهو يرى مثلاً أن آثار ماريان مور . « قل ان تثبت عند الامتحان كقصائد » . وأن ولاس ستيفتر ، يمتلك « موهبة فذة في استعمال الالفاظ استعمالاً ثافهاً ... وأنه فنان مزخرف بارع » . أما ولیم كارلوس وليمز « فلم استطع أن أؤمن به ابداً ، وهكذا) .

وهناك عدد آخر من العوامل التي تحد من مقدرة ولسن في التبسيط : فهو لا يستطيع ان ينظّم حبكة ملخصاته ويختصراته في مقالاته ، تنظيمياً مثقناً ، ولذا فعمله يتضح بالاحترار للمجوج والחסو . كقوله مثلاً :

« في ذلك الجزء من الكتاب موضوع بحثنا » وقوله : « في ذلك الجزء

الذي تصديت لبحثه آنفاً « وقوله : « أولاً ، وعلى كل حال . يمكننا ان نقف برهة لنفحص ... » (وهذه الجمل الثلاث وردت كلها في صفحة واحدة) . وكقوله : « ومهما يكن من أمر ، لنعد الى القصة حيث تركناها » (وهذا شيء مألوف من المخلص) وقوله : « لنمسك بالقصة من بدايتها » وهكذا . وكثيراً ما تصبح تبسيطاته سوية وتنحدر تفسيراته الى حضيض الابتذال . ويفقد كتاب « قلعة أكسل » ، كما ذكر مالكولم كولي ، كثيراً من قيمته لان ولسن يخلط بين الرمزية كاسلوب أدبي ، والرمزية كطريقة في الحياة . ويعتبرها شيئاً واحداً . وقد أدى به ذلك في الخاتمة ، الى عاقبة وخيمة . فردى في هوة الاسفاف بقوله : إن الكتاب الذين تولي دراسة آثارهم ، قد اختاروا بوجه عام طريق أكسل ، فتمهلوا أو هامهم الذاتية . عوضاً عن العيش في العالم الواقعي ، بينما كان جلّ ما يستطيع ان يقوله فيهم . هو ان كتاباتهم غامضة ، كما يتضح من مثال ييتس على الأقل . (ويتجلى هذا التبسيط المسرف وهذه السفسة المعيرة ذات الوجهين بصورة خاصة في كتابه « الى محطة فنلندة » الذي ترى فيه احياناً شيئاً من طبيعة كتاب « البواتق » او كتاب « صائدو المكروب » حتى ليوحى لك بان من الممكن ان تسميه « الرجال الذين صنعوا ماركسيتنا » . وأن يباع من ثمة الى « الرابطة الأدبية الصغرى » ، Junior Literary Guild . ولعل النقد الاول الذي يمكن ان يوجه الى كتاب « قلعة أكسل » مثلاً . انه على الرغم من ان الغاية منه كانت الهجوم على أدباء مدرسة ما بعد الرمزية باعتبار أنها نهاية أدبية غاية . ثم التخلص منهم في الفصل الأخير في سبيل البلوغ الى كتابة اجتماعية جديدة ملتزمة ، فان نعمته كانت تنضح بالاستحسان حتى انها كانت « المرشد » الى فهم أولئك الأدباء ، أي كانت عملية

« أحد نوادي القراءة في اميركة . وكان يوزع الكتب المبسطة في مختلف الموضوعات عل اعضاءه ، لقاء اشتراك سنوي .

نقد تمهيدي يقبل الأثر الأدبي وهو يريد أن يهاجمه . وما لا شك فيه انه من اليراعة بمكان ، أن يكون النقاد مع الأثر الفني وعليه في الوقت نفسه ، وهي غاية قل من النقاد من أدركها ...

وعند ولن الى جانب هذه الرغبة الجارحة في التبسيط . ضعف اصيل في النوق ، (يضل واضحا في موقفه من بو) فقد كتب هنري جيمس ؛ ببصر بالغ الحد من الدقة يقول : « ان التحمس لبو ، أمانة قاطعة على مرحلة من التأمل البدائي » . ومع ذلك وضع ولن نفسه منذ زمن بعيد ، في طليعة المتحمسين لبو في عصرنا هذا . ودأب على الاشادة الصارخة بذكره ، في كتاباته ، منذ ظهور قصته « كنت أفكر في ديزي » I Thought of Daisy (١٩٢٩) . ولا أن راجع كتاب « عالم واشنطن ايرفينج » The World of Washington Irving ، لفان ويك بروكس ، جعل من تحمس بروكس لبو إحدى اليتات الساطعة على قيمة الكتاب . وهو يرى ان لبو ذهنا من الطراز الاول « كسهم لامع وضياء » ، وأنه ليس من عصابة أ. هنري وس.س. فان دين ، وانما هو من الرهط « ذوي العقول الكبيرة الفاحصة المتعددة الجوانب كفوته » . بل ان نقد بو هو اشهر نقد أنتجته الولايات المتحدة ، وان بو نفسه « أمير » .

وقد يكون احترام ولن الشديد لبو شفوذاً يمكن التجاوز عنه ، او لعنا تساهل ونخبره نوعاً من المائلة الشخصية لو اقتصر على بو وحده ، ولكنه يزداد أهمية عندما يصاحبه احترام مماثل لكتاب من امثال منكن (الذي اعترف بمحاكاته) وادنا ست قنست ميل (وهي « من عذبة القلة من شعراء الانكليزية المقلين الذين ما زالوا على قيد الحياة » . وهي ثالث ثلاثة من الشعراء المعاصرين الذين قد يخلدون باعتبار انهم شعراء من الطراز الاول . أما الاثنان الآخران فهما روبنسون وإليوت) وقد اشار ديلمور شفاتر الى « عطف » ولن الخاص على موقفين من امثال

ميلي وثورنتون ويلدر وفان ويك يروكس في دوره الأخير . وماكس
ايسان وهنري ميلر . فقال ان ذلك مهم ، وخاصة اذا قوبل « بعلم
اكثرائه او كرهه » لرجال من امثال جيد وكافكا ومان وريلكه . وكلا
القائمتين ، يمكن ان يراى اليها اسماء اخرى . ويدعو شفارتز ذلك ، على
سبيل المجاملة « افتقاراً الى السبق النقدي » . ولكنه فيما يبدو .
بصحالة متأصلة . ان الرجل الذي يكتب عن قصيدة « قبلاي خان » .
Kubla Khan فيصفها بأنها قصيدة فارغة تافهة هو بكل بساطة ،
انسان يعاني من خلل في الاحساس .

والنتيجة ان ولسن لا يستطيع ان يتتبع الاشياء الى نهايتها او لا يرغب
في ذلك ، والفقرة التالية من « قلعة أكسل » مثل نموذجي على تهربه
واحجامه : « وطبعي ان يقدننا هذا البحث ، اذا ما استقصيناه ، الى
طبيعة اللغة نفسها ومن ثم الى مجاهل علم النفس البشري ، وإلى ما نعتيه
حين نتحدث عن اشياء « كالعقل » و « العاطفة » و « الاحساس » و « الخيال » ،
وهذا يجب ان يترك للفلاسفة » ... قول غريب حقاً ، فان هذه الاشياء
عينها هي التي لا يمكن للنقاد في زمننا ان يتركها للفلاسفة ، وانما يجب ان
يشغل بها نفسه الى اقصى حدود طاقته ، اذ انها تعتبر حجر الزاوية في اي
بحث جدتي للأدب . وان احجام ولسن عن الغوص فيها ليس سوى
دليل آخر على ان محاولة تفسير الروائع الأدبية و « ترجمتها » وتعميمها ،
دون الاعتماد على دعامة ما سوى القراءة الدقيقة والانتخاب ، لا تؤدي
في أحسن حالاتها الا الى ومضات من الفراسة ، وفي اسوأ حالاتها تؤدي
الى نوع مهلهل من التبسيط ، مثل « خلاصة مائة من روائع الكتب »

• 100 Great Books Digested

• قصيدة لكرتر دج ، يقول إنه نظمها أثناء نومه ، او أثناء وقوفه تحت تأثير الانهون ، عقب
قراءة لقصة عن قبلاي خان وانصرف اليها امر بشهادة .

ليس كتاب « الجرح والقوس » ، بأجود كتب ولسن ، ولا أكثرها دلالة عليه ، ولكنه أفضلها حين يدرس من حيث المنهج ، لأنه يمثل نهاية عملية « الترجمة » عنده . وهو زيادة على ذلك ، أكثر كتبه التزاماً بنظرية أدبية . (بينما يقوم « قلعة أكسل » على أساس القياسات الخاطئة بين أكسل ورمبو ، والفنانون أو المفكرون كثيراً ، حول مفهوم فلوير لوظيفة الفنان الالهية ، و « الى محطة فنلندا » حول طبيعة التاريخ و « الرجال في الغرفة الخلفية » حول جغرافية كاليفورنية) وفي « الجرح والقوس » تبلغ جميع اتجاهات ولسن حد الأتمار . فمن بين مقالات السبع التي يضمها الكتاب ، تدور أربع حول كتاب قصصين هم - ديكتر وكيلنج وادث وارنون وهمنجوي - واحدة حول كاتب مذكرات ، هو كازانوفا . وتعالج اثنان نوعاً معيناً من الأعمال الفنية ، وهما « بقطة فينيغان » Finnegans Wake لجيمس جويس ، ومأساة « فيلوكتيتس » Philoctetes لسوفوكليس . وهكذا نجد تدرجاً عميقاً المعالم عند ولسن في نظريته إلى الشعر ابتداءً من « قلعة أكسل » الذي شغل فيه الحديث عن الشعر والشعراء نصفه على الأقل ، ثم يتضاءل حظ الشعر في كتاب « الفنانون أو المفكرون كثيراً » فإذا هو بالنسبة للمحتوى كله أقل من الثلث ، وينتهي الأمر في كتاب « الجرح والقوس » الى إزراء بالشعر يكاد يطرحه إطلاقاً . فضلاً عن ذلك فإن الفصلين الأولين الطويلين عن ديكتر وكيلنج اللذين يستغرقان ثلثي الكتاب ، ربما كانا أفضل مجال ممكن ، لرجل تخصص في التلخيص وفي إيحاء حركات القصص .

وهدف ولسن الأول في هذين الفصلين ، إذا غرنا صفحاً عن تلخيص عقيد القصص ، هو البرهان على ان ديكتر وكيلنج كاتبان جيدان ومعذبان .

فديكتر « هو اعظم كاتب انجليزي في زمنه . ولا يشق له غبار . . وكبلنج « هو احد المبدعين الاصليين القلائل في عصره . واسلوب ولسن في بلوغ هذا الهدف غاية في البراعة : فقد كتب في الفصل الذي عقده لديكتر بحثاً تمهيدياً عن اهمية ديكتر الادبية (« أنه استاذ دستوفسكي » الغ ..) ثم عرض لطرف من حياة ديكتر مع التأكيد على ما مرّ به من تجارب مؤلّة ، من فقر عائلته وشغله في معمل الدهان الاسود . ثم اعقب ذلك بدراسة تفصيلية لقصصه مع الاشارة الدائمة الى سيرة حياته . واخيراً أنهى الفصل بتلخيص وشرح لقصته « لغز إدون درود » ، *The Mystery of Edwin Drood* ، تلك القصة التي اختارها لتمثيل شخصية ديكتر المزدوجة التي تعكسها في القصة شخصيتا « سكروج » ممثلين في جون جاسبر . وهكذا يظهر هذا الشرح ان آثار ديكتر تلبو غامضة (اي « عميقة ») ، وموحية بمقالات نفسية اساسية (اي « بعيدة الغور ») ، ويبيّن عن اهميته ككاتب كبير ، دون ان يتعارض ذلك مع سهولة قراءة آثاره . وقد وفق في اختياره قصة « إدون درود » - وهي قصة لم تكتمل وتلبو غامضة الى حد ما - ، مثلاً رائعاً على هذه الوظيفة المعقدة . ولكن مما لا شك فيه انه لو بذلت جهوداً أشق من هذه ، بعض الشيء ، لأمكن الخروج بنتائج مماثلة من كتب ديكتر ، او من اي كتب اخرى .

ومما هو جدير بالملاحظة ، ان ولسن ما يزال يُعنى بعلم النفس وعلم الاجتماع ، إلى حدّ يؤدى به الى استعمال بعض النظرات الغريبة . مثل قوله : إن سكروج هو « ضحية عهد ملثا تلتابه السوداوية » . وأن الفكرة النهائية التي تستخلص من كتاب « صديقنا المشترك » *Our Mutual Friend* (« نتكلم باللغة الماركسية ») هي ان « ممثلي الطبقات المهنية العليا القديمة الذين نلبسهم طبقتهم ، يمكن ان يتحدوا مع طبقة البروليتارية ضد الطبقة

الوسطى التجارية - ولكن يبدو ان طريقته تتلرج بأطراد . نحو الترجمة المباشرة . (وبهذه المناسبة ، ربما كان ثناء ولسن المدهش - بعض الشيء - على النقد المباشر الذي كتبه ت.أ. جاكسون الماركسي عن ديكتز ، غير صادر عن احترامه لوجهة نظره السياسية ، بقدر ما هو وليد مجاملة من كاتب تلخيصات لزميل له ، اذ ان ١٤٣ صفحة من كتاب جاكسون ، على صغر حجمه ، خصصت لتلخيص عقد القصص ، ومنها اربعون صفحة لخصت فيها قصة « صديقنا المشترك » .)

والبحث الذي كتبه عن كبلنج ، شبيه بذلك الذي كتبه عن ديكتز . فهو يحلل فيه كسوف شهرة كبلنج ، ويعرض لحياته المبكرة ، مع النصّ الخاصّ على التجربة المؤلّة التي مرّ بها في مرحلة الطفولة ، حين هجره ابواه ، والانهيار الذي مني به إثر ذلك . ثم يتناول كتابه ، « ستوكي وشركاه » ، Stalky and Co. ، و « كيم » Kim ، بالدراسة المفصلة . وينفق سائر الفصل في التحدث عن حياة كبلنج في طور النضج ، وعن افكاره وكتاباته ، وبنوّه خاصة بالحيية التي أصابته عقب تجربته الاميركية ، متخذاً تلك التجربة مفتاحاً لتفسير نزعة الاستعمارية المريعة فيما بعد . وهذه الدراسة أوضح في اتجاهها النفسي من تلك التي خصص بها ديكتز . وقد كان همّ ولسن الاول فيها ، الكشف عن العصاب الذي كان كبلنج يشكو منه ، أي تذكره وهو المستضعف المدفّع لما كان يلقاه من عنف الاقوياء ، مما أدى به الى الاستقواء الشرير والحقد على الضعفاء والمغلبيين ، ومقت الأجانب والزواج واليهود ، والديمقراطية نفسها . وهنا أيضاً يحاول ولسن أن يعرض موضوعه عرض مؤلف يتمتع بالقدرة الفارقة والاهمية . واذا كان هذا يسوقه أحياناً الى مضحكات لا يستشعرها كما يتضح من زعمه ان قصص كبلنج هي منبع الاقاصيص تتسع مسافة الخلف فيها بينها مثلاً تتسع بين حكايات رنج لاردنر عن البيسبول وقصة السايكولويس في

« عولس » • فانه من ناحية اخرى قد تؤدي به إلى أوثق ربطين آثار المؤلف وبين حياته . ذلك أنه في هذا المقام يعتبر الكتب ، المفتاح الأول لشخصية الرجل ، بدلاً من ان يكون الامر على عكس ذلك (وذلك ما وضعنا في النهاية وجهاً لوجه امام قضية تاريخية ، لا قضية من قضايا النقد) ، ولكن لا شك في ان الرجل نفسه ، يتمتع بأهمية فائقة حين يمثل النهاية القصوى في انحراف أدبي .

وتسير القصول القصيرة في الكتاب ، على المنهج نفسه دون داع للاسراف في التقدير المفرق . فالفصل الذي عقده لكازانوف ، فصل تقسيمي قصير ، يشبه فصول فرجينيا ولف ، وان كان قد كتب بمهارة أقل . وهو يعيد سرد بعض الأحداث التي وردت في المذكرات ، ويقدم لنا كازانوف ، على أنه روسو جديد ، ولكنه يفوقه جاذبية . والفصل الذي عنوانه « إنصاف ادث وارنون » ، هو فصل تقسيمي قصير آخر وفيه خلاصات لعدد من كتبها ، وثناء معتدل عليها ، وإشارة إلى ان كتاباتها منبثقة عن الاضطرابات العقلية التي اكدت بناوها هي وزوجها . اما الفصل الخاص بهمنجوي ، فهو سلسلة من الشروح القصيرة لقصصه وكتبه الواحد تلو الآخر ، وهي شروح تجنح إلى الضحالة . وليس فيه عدا ذلك سوى إشارة إلى « الجرح » ، ي إلى « العناء المتزايد للمرأة في كتاباته » ، إلى جانب تذليل أفرط فيه في تقدير قصة « لمن تدق الاجراس » To Whom the Bell Tolls حيث نزع همنجوي « رداءه الستاليني » نزعاً كاملاً . أما الفصل الذي عنوانه « حلم ه.ش. ايرويكير » فهو تلخيص تفسيري لقصة « بقطة فينيغان » ، وهو يعتبر مفصلاً تفصيلاً كاملاً ، بالنسبة للزمن الذي كتب فيه (توأاً لآثر نشر

• اشهر الكتاب الأمريكي رنج لاردنر (١٨٨٥ - ١٩٣٣) ، يقسمه إلى كتبها عن الألعاب الرياضية وخاصة البيسبول . وتمتاز هذه القصص بالسخرية اللاذعة وبالكتابة التي تقوم على تمثيل الهجاء المحلية المختلفة . والسايكلويس جبل من المردة ورد ذكرهم في اساطير الاغريق ، وكانوا يسكنون جزيرة سقلية . ولكل منهم حين واحدة في جيبه .

(الكتاب) ، ولكنه بطبيعة الحال لا يعتبر كاملاً اذا ما قيس بتلك التضخيمات التي ظهرت منذ ذلك الحين . ويعتمد ولنس فيما كتب على المقالات التي ظهرت في مجلة « فترة الانتقال » Transition (وهو يعترف بأنه يشك في « إمكان فهم الكتاب دون الاعتماد عليها ») . وفي تحليله المسهب ، لقطعة مفصلة عن عمى سوفيت^١ (يبدو أنها حلفت من المسودة الأخيرة للكتاب) اعتمد على شرح روبرت مالك المؤثر وقال عنه « انني اعتبره ثقة على كل حال » .

اما الفصل الاخير الذي كتبه ولنس عن مسرحية فيلوكتيتس لسوفوكليس ، فقد رمى فيه إلى أن يعمل الكتاب كلاً متكاملًا ، وأن يقرر فيه احدث نظرية ادبية له . لقد كتب ماثيو آرنولد في الثناء على أحد النقاد ، عبارة يمكن أن تطبق على ولنس في دراسته لسوفوكليس ، قال : « إن نحل نقدنا الانجليزي لا يحوم بعيداً لجمع عسله ، وهذا الناقد جدير بالثناء ، لانه طار الى أرجاء غريبة في بحثه عن الأزهار ولأنه وقع على زهرة جميلة وجدها هنالك » . وبنرس ولنس مسرحية سوفوكليس ، وغيرها من الآثار التي دارت حول اسطورة فيلوكتيتس ، ويدرس اثناء ذلك الاسطورة نفسها وامكاناتها في المجال الفني ، حيث ترتبط القوة الفائقة أبداً بشئ من العجز . (ومن الجدير بالملاحظة أن ولنس يرى أن سوفوكليس يعرض علينا ذاته في فيلوكتيتس ، وزاد على ذلك أن شخصية فيلوكتيتس كثيراً ما استرعت انتباه المصابين بالاضطراب النفسي ، ومنهم جيد ، وجون جي شامبان ، ولام ، وربما ولنس نفسه الذي يبدو انه مقتون بهذه الشخصية ، منذ سنوات عدة) .

ويفتقر كتاب « الجرح والقوس » إلى فصل أخير ، يعقد للشرح ويكون بمثابة تكملة له ، توضّح معنى استعارة (الجرح والقوس) وتلخص ما بدا منها في آثار هؤلاء الكتاب . وبغير هذا الفصل يكون الكتاب إلى

حدث ما نوعاً من التدليس ، اذ ان ولسن في كثير من الحالات ، يلمح الى « الجرح » تلميحاً فقط ، ويترك للقارئ استخراج الحقائق والاستنتاجات . إلا أن الإشكال في هذه الطريقة ، ان لكل كاتب (وغير كاتب) « جرحاً » من نوع ما ، وكتاب جونسون « حياة الشعراء » * *The Lives of the Poets* مثلاً ، يمكن ان يسمى بحق « الجرح والقوس » ، اذ ان القارئ يستطيع ان يضيف « جرحاً » الى كل من الموضوعات التي يحتويها الكتاب ، مستخلصاً ذلك من المعلومات التي يقدمها له في بعض الاحيان ، ثم يؤول « اقواسهم » او فنهم وفقاً لذلك . هذا بينا المطلوب حقاً ، هو تبيان كيف ولماذا ينتهي مثل هذا (الجرح) المعين الى ذلك (الفن) المعين . وقد فعل ولسن هذا العمل البالغ الدقة في الفصلين اللذين كتبهما عن ديكنز وكبلنج ، ولكنه ترك للقارئ ان يستتج اعتماداً على الادلة التي بثت في الفصل ، او حتى من معلوماته الخاصة ؛ مدلول « ما ورثه كازانوفا من الفساد الخلقي » ، او ما اصاب مسز وارتون من الانهيار العصبي ، ومشكلة همنجوي وهي « رجال بلا نساء » وعنى جويس ومنفاة وعذاب سوفوكليس في الحب (وهذا شيء اعتمد فيه ولسن ، على الاشارة المشهورة التي وردت في « جمهورية افلاطون » . **)

وستتناول بالبحث اهمية هذه النظرية واهم كائناتها فيما بعد : ولكن يجب ان نشير هنا الى انها ليست بمجددة عند ولسن ، فقد وجد شفاغرتر

* مجموعة من تراجم الشعراء الانجليز ، اعدھا صمويل جونسون لتكون مقدمات لسلسلة من دواوينهم اضطلع بترجمتها احد الوراثين في لندن . وهي تضم ٢٠ شاعراً ، وكل ترجمة منها تشمل حديثاً عن حياة الشاعر وشخصيته ومكانته الشعرية .
** وردت هذه الاشارة في الكتاب الاول ، ونصها :

« والواقع خلاف ذلك كما اكد لي كثيرون من الشيوخ . اخص بالذكر منهم صمويليس الشاعر ، فانه لما سئل في حضرتي : ما هو شعورك بلذائذ الغرام يا صمويليس ؟ اتادرات هل التمتع بهما ؟ اجاب السائل قائلاً : يا صاح ، يسرني اني نجسوت من تلك اللذات نجاتي من سبه غضوب » (ترجمة سنا غيتر ، ص ٥ - ط المقتطف ١٩٢٩) .

أنها الموضوع الأساسي في «كنت أفكر في ديزي» ، وهو اعتبار النص في رجال الفن ، شيئاً لا يفصل عن فهمه . وما لا شك فيه أنها بدولوجية في كتاباته النقدية ، منذ أصدر « قلعة أكسل » ، حيث يبين أن موسيقى جويس اللفظية الرائعة هي التعويض الموازي لكلال بصره ، وإن قصة بروسنت نتيجة لآلامه الجسمية والنفسية (ومع أن « جرح » بروسنت الرئيسي هو الشنود الجنسي ، فقد تجاهله ولسن ببراعة) . أما كتاب « إلى محطة فنلندا » فإنه في الأكثر مسخ مضحك للمبدأ الماركسي ، وكثيراً ما كانت الماركسية في نظره ، نتيجة لما مني به ماركس من أرق وبثور وزكام وروماتزم ووجع في الاضراس وصداع وتضخم في الكبد ، وامسك ، دع ذكر الزهري عند لاسال والعنة عند باكونين . (وقد كتب ماركس ذات مرة لآنجلز يقول : أرجو أن يجد البرجوازيون ، ما داموا في قيد الحياة ، سبباً يذكروهم بما أنا مصاب به من البثور . وما هو بورجوازي واحد على الأقل لم ينس ذلك أبداً) .

٣

وتعتبر كتابات ولسن اتباعية ، بينما نجد معظم النقد المعاصر على غير ذلك . ولعل التفسير أو « الترجمة » كانت الوظيفة الرئيسية للنقد منذ القدم ، بعد « التقييم » . وقد أقرّ الاغريق علم التأويل ، واطلقوا عليه اسم Hermeneutics ، وكان شرح المتن هو التطبيق العملي له . وقد تفرس انكساغوراس ، قبل ارسطوطاليس باكثر من قرن ، بنقد تفسيري ، بل رمزي، يشبه نقد ولسن الى حد كبير، وذلك حين حلل خيال هوميروس وفسر سهام أبولو بأنها رمز لاشعة الشمس ونسج بنبولوب على انه خطوات القياس المنطقي . ويرد لنا سينتسيري* قائمة باسماء الاغريق

* ذكر سينتسيري ذلك في كتابه :

الأوائل الذين تمسوا بتفسير هوميروس ومنهم انكساندر وستمبروتس وغلوكتس او غلوكون . ان تفسير تلك الشخصيات الاغريقية الخرافية من امثال هرقل وثيسوس ، على انها رموز للفضيلة قد حاوله الفسطانيون وطوروه ، واستغله الرواقيون المتأخرون الى أبعد حد ، وكان من الطبيعي ، بانتشار المسيحية ، ان تعلقت هذه الاساليب نفسها على الكتاب المقدس ، الذي كان بعد هوميروس والاساطير ، الموضوع الرئيسي للتفسير . وقد تمس فيلون اليهودي بالترجمة الرمزية الاولى للعهد القديم . وبفضل دفاع القديس اوغسطين القوي عن هذه الطريقة ، اصبحت الشخصيات والقصص في التوراة ، تدريجاً ، رموزاً مقبولة لانواع الفضائل الانسانية والصراع الخلقي .

وفي القرن السادس ترجم فلغتيوس « الانباذة » Aeneid على انها رمز للنفس الانسانية . وقد ظلت هذه الطريقة ، متبعة في تفسير الأدب الديني والديوي طوال العصور الوسطى . وقد نسب غريغوريوس الكبير الى الكتاب المقدس ثلاث طبقات من المعاني : المعنى الحرفي او التاريخي ، والرمزي او النموذجي ، والمجازي او الاخلاقي . وزاد المتأخرون من علماء اللاهوت طبقة رابعة هي المعنى الباطني أو الصوفي . (وقد ادعى داني جميع هذه المعاني للمهزلة الانسانية) . واستمر مرور التفسير الرمزي ، دون ان يضعف ، حتى نهاية عصر النهضة تقريباً ، اذ نرى ان بترارك مثلاً ما يزال يقرأ « الانباذة » على انها خرافة أخلاقية ذات مغزى ، وتامسو يفسر شعره الملحمي الرومانتيكي تفسيراً رمزياً ، وسير جون هارنغتون يحاول في المقدمة التي كتبها لترجمته لكتاب اورلاندو فوريوزو ان يقرب طبقات غريغوريوس الثلاث ، الى المفهوم الانجليزي . وقد تلقى التفسير

• ملحة رومانية من نظم أريوستو لم يتخذ فيها ناعلمها بقواعد الملحة كما وصفها أرسطو وليس موضوعها غير تاريخي وحكايتها متعددة .

الرمزي الاختلافي جرحاً وغيباً مميتاً من سيكون حين إشار في كتابه « تقدم العلم » The Advancement of Learning . الى ان المؤلفات تكتب أولاً ثم يضاف اليها المعنى عقب ذلك . ثم ألقى به جونسون في غيابة القبر حين بعث الحياة في النظرية الارسطوطاليسية ، التي ترى الفن محاكاة للطبيعة * ، ومن ثم تعده - نسبياً - غاية في ذاته .

وبطبيعة الحال استمر التفسير الرمزي على صور اخرى ، وما زال استنباط المعاني المتعددة للنص الواحد مائلاً إلى يومنا هذا في نقد الكتاب المقدس وفي الدراسات اللغوية ، وما الى ذلك ، ولكن العمل الرئيسي للنقد التفسيري اقتصر في أيامنا هذه على شرح ما استغلق من المعاني ، وتقريبها الى الافهام . وقد زاول كل ناقد ، منذ عصر النهضة . مثل هذا العمل الى حد ما ولكن ليس هناك ناقد واحد وقف عليه جهده وتخلى بسببه عن نواحي أخرى من النشاط . وعندما ترجم دويدن آثار شوسر الى الانجليزية عصره ، محتجاً بان « الهدف الاول للأديب ان يكون مفهوماً » ، كان يتمرن بنوع من النقد زاوله ولسن فيما بعد ، عند دراسته لجويس على نحو أقل تشدداً . وعندما جاء بلزاك بعد قرن ونصف القرن ، ووقف أكثر من نصف دراسته المطولة عن « دير بارم » ** .

* ما تزال فكرة المحاكاة التي جعلها أرسطوطاليس جوهر العمل الفني ، موضع خصومة بين النقاد . وقد اساء بعضهم فهمها وذهبوا في تأويلها مذاهب شتى لم تحظر لاسطوطاليس على بال . فارسطوطاليس لم يقصد بالمحاكاة المعنى الحرفي لها ، اي تقليد الطبيعة ونسخها ، بل أراد اعادة انراجها على صورة جديدة تكشف عن تأثر الفنان بها . ولم يقصد بالطبيعة ، الطبيعة الجامدة فحسب كما يظن بعض النقاد اليوم ، بل توسع في معناها فبطلها تشمل الواقع الانساني والنفس الانسانية الى جانب مشاهد الطبيعة بمعناها الشائع .

** قصة لكاتب الفرنسي شستال ، كتبها سنة ١٨٣٠ وترجمها للربية الأستاذ عيسى الحفيد الدواخلي في سلسلة «الكاتب المصري» . وقد تمس لها بلزاك وكتب عنها دراسة طويلة نادى به فيها استاذاً من اساتذة الفن القصصي ، وكان هذا يتضمن آراء معاصريه امثال هوغو وديفيني وميريمي الذين كان رأيهم في الكاتب غير جيد .

The Charterhouse of Parma على تلخيص الحبكة تلخيصاً مسرفاً، كان يقوم بالدور نفسه الذي اضطلم به ولنس. عندما درس بروست . وقد كانت الدراسات الشيكسبيرية منذ البداية ، تفسيرية إلى حد بعيد ، ويعزى بعض ذلك الى وجود بعض المعاني المستقلقة ، الناجمة عن اضطراب المتون . وبتطور الثورة الصناعية ، وقيام الحركة الرومنطيقية واتساع المسافة تدريجياً بين الفنان وجمهوره وما ترتب على ذلك كله من اضطراب في الاوضاع ، وتشتت بالمذهبية : اصبحت الحاجة الى النقد التفسيري أكثر إلحاحاً ، وازدهرت حركة هذا النقد بوجه عام .

وفي مطلع القرن التاسع عشر كان الشعراء يصرفون في تفسير نتائجهم ونتائج زملائهم للجمهور ، وفقاً يبادل ما كانوا يصرفونه في نظم الشعر . وفي الربع الأخير من ذلك القرن ، عند ظهور الحركة الرمزية ، كانت الاعمال التفسيرية تكتب لصفوة من المتأدبين فكانت هذه الاعمال نفسها في حاجة الى التوضيح . اما في هذا القرن الذي نعيش فيه ، فبعد ان تحولت الكتابة من مهنة إلى تجارة ، واقلبت حركة نشر الكتب من تجارة إلى عمل ضخم واسع النطاق ، ازدهر النقد التفسيري والترجمة ازدهاراً عظيماً في اللوتين العليا والدنيا للسلام الأدبي . أما في القمة فقد تخصص النقد ، بتأثير بوند وإليوت ، باكثر الأدباء غموضاً — امثال دانتي ودون وبليك وهوبكنز — ولعل ذلك كان من قبيل رد الفعل (وقد يكون ذلك لا شعورياً) — للانتجار بالادب . وأما في الحضيض فان هذا الانتجار نفسه هو الذي أوحى بقيام حركة التبسيط الادبي ، على أنها وسيلة من وسائل جلب المال .



وهناك اشكال كثيرة من الترجمة والتفسير في النقد للمعاصر ، تختلف باختلاف النقاد . ومن اشهرها — وهذه في الأكثر موهبة شخصية لا

ادري اذا كان من الممكن اعتبارها منهجاً - طريقة ولم يمسون في قراءة المعاني الغامضة المستغلفة * : التي بلغت حداً كبيراً من الدقة . والمثال النموذجي على هذه الطريقة : تحليل المدهش الذي استغرق اثنتي عشرة صفحة من كتابة « بعض تفسيرات للشعر الريفي » *Some Versions of Pastoral* لبعض ما دعاه ساخراً « ٤٠٩٦ » حركة ممكنة من حركات التفكير ، في سوناتا شيكسبير الرابعة والتسعين ومطلعها : « اولئك الذين لديهم القدرة على الأذى ولا يفعلون » ، وهذه ترجمة من ارفع التأذج واكثرها تعقيداً ، بكل ما فيها من الاحتمالات المنثورة على وجه الصفحة . ومع أنها بكل تأكيد ليست تبسيطاً ، اذ هي دائماً أكثر تعقيداً من الاصل ، الا أنها باعتبارها عرضاً « للقراءة » في ارفع صورها ، قد وسعت من مجال « الايصال » الادبي في زمننا . وهناك نوع آخر من الترجمة في زمننا ، لا يقل عن سابقه دقة إلا أنه أكثر استقلالاً وتفرداً ، أعني تحليل كنت بيرك الرمزي الذي يعتبر تفسيراً ونثراً كالذي يفعله ولسن ، إلا أنه على مستوى أعمق في المعنى . فمثلاً يعد ولسن توريات جويس تعقيداً فحسب في المعنى ويترجمها في عبارات مفهومة ، أما بيرك فيرى في التورية رمزاً عن الأثم وتكرراً للتقوى الكاثوليكية يمتد الى رفض المواعمة اللغوية ، وبذلك يؤكد المعنى الحرفي بمضمون رمزي ** .

وليس من العجيب ان تكون آثار جويس : موضوعاً لعدد من الترجمات المعاصرة ، اذ لعلها أخصب حقل لمثل هذه المحاولات في ادبنا الحديث . (ويأتي كافكا في المقام الثاني ، كما يتضح من مجموعة عناونها « مشكلة كافكا » *The Problem of Kafka*) . وتكاد تكون جميع الكتب التي التفت عن جويس واعماله شروحات في المقام الاول . فهناك عدد مما يدعى

* راجع ماكتبه المؤلف عن هذه الطريقة في الفصل التاسع من هذا الكتاب .

** راجع الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب .

« مفاتيح » لقصة « عولس » . ولكن أكثرها أهمية التعليق المعتمد الذي كتبه ستيفارت جلبرت فهو يعتبر دراسة تفسيرية مفصلة رائعة . وقد أدت المقالات التي نشرت في مجلة « فترة الانتقال » وكتاب « مفتاح تخطيطي ليقظة فينيغان » *Skeleton Key to Finnegans Wake* ، تأليف جوزف كبل وهنري مورتون روبنسون ، الدورقمة بالنسبة لكتاب جويس الأخير . وقد نشر عدد كبير من المقالات ، من بينها مقالاتا ولنس ، حاول كتابها تفسير « عولس » و « يقظة فينيغان » تفسيرات جزئية . وقد حاول كاتبان ناشتان هما ريتشارد ليفن وشارل شاتوك في عدد الشتاء من مجلة « أكست » (١٩٤٤) ، أن يفسرا مجموعة أقاصيص « سكان دبلن » *Dubliners* لجويس ، على أساس المشابهة الهوميرية ، شأنها في ذلك شأن « عولس » . وقد نستطيع ان نلمّ بشئ من مشكلات النقد التفسيري في أيامنا ، اذا ادركنا ان الترجمة الوافية لأي من كتابي جويس « يقظة فينيغان » و « عولس » لا بد من أن تحتوي على جميع الآراء المنشورة في هذه الكتب والمقالات ، علاوة على آراء ونظرات كثيرة أخرى لم تظهر بعد . وتتطلب أيضاً معرفة دقيقة بالتاريخ والميثولوجية وجغرافية دبلن وقه اللغة وعلم النفس والتاريخ الأدبي ، وتفاصيل حياة جويس ، وقد تستغرق — كما ذكر جويس في حديثه الى إيسمان بلهجة ربما كانت ساخرة — حياة الناقد بأجمعها .

ولعل عزرا بوند هو مصدر النقد التفسيري الجدي في زماننا (هذا اذا تجاهلنا تلك الاعمال المهمة من الناحية التاريخية — وان كانت ليست كذلك من الناحية الفنية — كنراسات وليم ليون فلبس في الأدب الرومي) ونظريات بوند في النقد ، تبدو في غاية التواضع اذا ما قسناها بصاحبها المريض بداء العظمة . فهو يعتقد ان الناقد ليس أكثر من رجل يطلع صديقه على محتويات مكتبته ويدأه على الكتب التي قد تروقه قراءتها . وعلى كل حال فالسألة كما قال بوند عن فينولوزا وعنى نفسه « الغريب مشر على

الدوام ، وكثيراً ما تكون الأشياء التي ينوّه بها في حاجة الى ترجمة من الناحيتين المجازية والحرفية . وقد قدم بوند في كتابه « روح الرومانس » *The Spirit of Romance* (١٩١٠) أدب أوروبا اللاتينية ، في المصوّر الوسطي ، الى القارئ العادي في إنجلترا وأميركا لأول مرة . وقد اعتدى في تصميم كتابه هذا بكتاب « الشعراء الايطاليون الاول » *Early Italian Poets* لروزيي ، ودرس فيه أدب إيطالية وفرنسة وبروفنس واسبانية والبرتغال وزوده بشواهد كثيرة من الشعر ، مترجمة الى الإنجليزية ، مع شروح وتقلدات . ولعل هذا الكتاب هو المثل الكامل للنقد التمهيدي الرشيد ، والتبسيط على مستوى من فهم أصيل وذوق سليم . ومع ان بوند قام بكثير من اعمال الترجمة والتفسير منذ ذلك الحين ، بما في ذلك دراساته وشروحه لارنو دانيال وكفلكتي وهنري جيسس ، لم يبلغ في شيء من هذا مبلغ ما حققه في كتابه الاول من فائدة ملموسة .

وبينما انبفع بوند في مشاكسات مختلفة الاتواع ، تابع إليوت طريقة صديقه في النقد التمهيدي * . وكان ظهور كتاب « الغاية المقدمة » له (١٩٢٠) ، حدثاً ادبياً عظيماً ، قدّم لأدباء عصر الزباث وغيرهم من الأثيرين عنده ما قدّمه بوند لكفلكتي ودانيال ، ولكنه قدّم ذلك بطريقة أكثر نجاحاً في نظر الجمهور ، حتى كاد جونسون ومارلو ان يتافسا متكن وكابل وكأنهما من ادباء العقد الثاني من هذا القرن . وقد افترض إليوت في قرائه من القطة وسلامة اللوق ما افترضه بوند ، وان لم يعتمد على ثقافتهم اعتقاد بوند عليها . ومن الواضح انه في بعض الأحيان ، كما حدث في دراسته لدانتي وسنيكا ، يفترض ان جمهوره لم يسبق له ان المّ بهذه الموضوعات ، ولا شك انه محق في ذلك . وقد كتب إليوت مقالات اقصر

بكتير من مقالات بوند واكثرها يدور حول كتاب بأهياهم . ولما كان يفتر الى مثل قدرة استاذة في معرفة اللغات ، فقد تخصص بدراسة المهجورين من أدباء الانجليز (خاصة كتاب القرنين السادس عشر والسابع عشر) . وعندما يعرض لأديب اجنبي ، فانه قلّ ان يعتمد ترجماته الخاصة له ، اما فيما عدا ذلك فطريقته تشابه طريقة بوند الى حدّ كبير لاعتمادها الرئيسي على كثرة الاستشهاد والمقارنة والشرح والتعليق التقييبي . ومع ان اهتمام إليوت بالنشر لا يشبه في ضالته اهتمام ولسن بالشعر ، الاّ أنه يكاد يكون اعظم ناقد تمهيدي جادّ في زمننا هذا ، وهو يعالج مادة المبسط . وما يتصل بها من تمهيد وتذييل ، باتزان وثقة لم يتيسر لولسن .

وهناك نوعان حديثان من النقد « الرجعي » او التمهيدي . يمكن ان يخرجنا من حظيرة « التبسيط » . يعبر بنا ان نذكرهما هنا . وهما نقد كلينت بروكس وفلاديمير نابوكوف . فبعد ان اخرج بروكس كتابه الاول « الشعر الحديث والاتباعية » Modern Poetry and Tradition (١٩٣٩) الذي حاول فيه شرح الشعر الصعب وتفسيره على الطريقة التقليدية . ولا سيما شعر إليوت وبيتس ، وبعد أن أصدر سلسلة من الكتب المدرسية . بالاشتراك مع بعض المؤلفين ، ومنها « كيف نفهم الشعر » Understanding Poetry ، و « كيف نفهم القصص » Understanding Fiction ، و « كيف نفهم المسرحية » Understanding Drama تلك الكتب التي سهّلت الامر على طلاب الكليات تسهيلاً مسرفاً — بعد هذا كله غير منهجه في كتابه « الزهرية المحكمة الصنع » The Well Wrought Urn (١٩٤٧) فحاول ان يرهن فيه ، اثناء تحليله لبناء عشر من القصائد ، على ان القصائد التي درج الناس على اعتبارها بسيطة سهلة القراءة — ومنها قصيدة غراي « مرثاة مكتوبة في فناء كنيسة ريفية » Elegy Written in a Country Churchyard وقصيدة تينسون « أيتها الدموع ، أيتها الدموع المتناقلة » Tears, Idle Tears

هي في الحقيقة غامضة . تنطوي على شيء من التناقض . بل هي في الأكثر . « ميتافيزيقية » . وهكذا نراه يقدم لنا القصائد المألوفة ويعرضها في ثياب جديدة . و « يترجمها » من البساطة الى التعقيد . وقد قام فلاديمير نابوكوف بعمل مشابه في دراسته العجيبة « نقولا غوغول » Nikolmi Gogol (١٩٤٤) ، اذ حاول ان يعيد تفسير غوغول . الذي اشتهر عنه انه كاتب اجتماعي ساخر سهل القراءة : بطريقة جديدة ، فأكد أنه كاتب معقد جدتي لا يخل بالمجتمع ، وانه غير عقلاني ، بل انه يكاد يكون رائداً للسريالية . وينهج نابوكوف في هذه الترجمة العكسية ، نهج ولسن الاثير لديه وهو تلخيص الحكمة (ومن المعروف انه اتصل بولسن . لعدة سنوات ، وان آثاره حازت اعظم التقدير عند ولسن) . مع انه يبين انه يقدم للقارئ « الحكبات الحقيقية » التي كتبها غوغول . والتي « تختفي وراء الحكبات الظاهرة » . (وما يمكن ملاحظته ان نابوكوف ايضاً يستعمل اسلوب الترجمة الحرفية على طريقة بوند ، فيقدم ترجمات انجليزية جديدة للقطع والآثار التي يدرسها ، معلناً بصراحة عن إيمانه بان الترجمات القديمة غير صالحة من حيث الاسلوب والنسق - ويجب ان نقر هنا بان ترجماته تلبو حقاً أرفع مما سبقها - بل انه احياناً يترجم ترجمة مفصلة ، دور الإيماء والمعنى في اسماء الاعلام عند غوغول . ومن الواضح انه لا جدوى من اضاءة الوقت في بحث ذلك النوع من « التبسيط » الذي يقصد به كسب المال على حساب رغبة القراء في التظاهر بالمعرفة الأدبية . ومثل هذه الكتب تسير جميعاً على نسق واحد : سيرة كاتب ، ويفضل ان تكون لكاتب عرف عنه الشذوذ الجنسي ، مثل بيرون وواليد ، يراعى فيها بقدر الإمكان إبراز فضائحه ، وتضم إليها خلاصة وافية لتمكن القارئ من التظاهر بانه قرأ آثار ذاك الكاتب . ويمكن ان تقع على اسماء هذه الكتب ، في قوائم انكسب الرائجة جلاً .

وهذه الظاهرة ، وفي الحمد ، تعني الباحثين في علم النفس الاجتماعي أكثر مما تعني نحن .

٥

وهناك فواح أخرى عديدة من كتابات ولسن ، تحتاج الى بحث . الى جانب عمله كترجم . اذ يبدو انه يعتبر نفسه ناقداً تاريخياً في المقام الأول . وهو يصف عمله في « قلعة أكسل » بانه « تاريخ أدبي » . والنقاد التاريخيون الثلاثة الذين يعتمدون ولسن « اسلافاً » له . هم فيكو وهردر وتين . وهو حين يزعم انه خلف لهؤلاء الرجال الثلاثة في النقد الاجتماعي ، يتناسى ما في نظريات الاثنين الاولين على الاقل من توريطات مريبة . ولا يستطيع المرء ان يستتج شيئاً مما ذهب اليه ولسن من ان فيكو كان عدواً للعلم والفكر الحديث وللديمقراطية الثقافية : وانه كان شديد التعصب حتي ان دي سانكتس : الذي كان يحترم نتاجه احتراماً شديداً ، يتهمه بأنه في منتهى الرجعية . او مما قاله عن هردر من ان إلحاحه على الطبيعة القومية للفكر والفن وعلى الحدس اللاعقلاني للمبكرة ، و « الجماهيرية » Folkish ، كان مصدراً أساسياً من مصادر تثبيت النازية بفكرة الدم والعرق . واستعمال ولسن لتعبير « تاريخي » يقوده دائماً الى تجريده عن ملائساته الاجتماعية ، حتى انه مثلاً ، يتهم إكيوت بأنه يستعمل نقداً (اشينجلرياً) * مقارناً ، وهذا « في جوهره غير تاريخي » ، دون ان ينتبه الى ان الفترات الادبية التي لا يابه بها إكيوت أو يسقطها من « موروثة » (Tradition) تُولف نقداً تاريخياً سليماً ، يمتاز بوعي قوي ، وان « اللازمي » قد يعتبر « فترة زمنية » أيضاً .

والطريقة التاريخية عند ولسن تشمل السيرة ايضاً ، وتمتد حتى تشمل

* يعني انه يصف المفسرات من جرائب انطالما ، أو رويها وهي منطة كإفيلر اشينجلر الماروخ
الالمني في دراسته المضارة الاوروية في كتابه « انهيار الغرب » The Decline of the West

المعلومات النفسية والتحليل النفسي . وبهذا يصبح جونسون وست ييف وكولردج وفرويد على قدم المساواة في مجال النقد التاريخي . وطريقة ولسن في النقد التاريخي تعتمد دائماً العوامل الاجتماعية والنفسية ، مع التأكيد على العوامل الاجتماعية في نقده المبكر ، ثم الانصراف تدريجياً نحو العوامل النفسية ، كلما قطع شوطاً في طريق التطور . على ان تحليلات ولسن التي اعتمد فيها على هذه العوامل المختلفة جميعاً في الوقت نفسه تبدو أكثر توفيقاً . اذ يفيد من ماركس وفرويد ، وذلك يتجلى في دراسته لقصة بروست الصخمة ، لا على انها تعبير عن اعتماد بروست الشاذ على أمه ، وما نجم عن ذلك من « نزعات انحراف طفولية مجبدة » فحسب ، بل على انها ايضاً تعبير عن « قصة الحضارة الرأسمالية » التي تذكر المرء بمسرحية « البيت المحطم للقلب » *

ان تاريخ اتجاه ولسن نحو الماركسية ، سجل غريب حقاً . ففي مطلع العقد الرابع من هذا القرن يبدو انه كان يعتبر نفسه ماركسياً ، كما يشهد بذلك كتابه « المشاعر الاميركية الهالجة » *The American Jitters* ، وكتاباته السياسية وبخاصة تلك التي ظهرت حوالي تلك الفترة (١٩٣٢) . ويظهر انه بدأ في كتابة « إلى محطة فنلندة » حوالي ذلك التاريخ اطراءً للماركسية وعرضاً لقدرتها على تحويل النظرية التاريخية الى تطبيق عملي . وخلال السنوات السبع التي قضاها في تحرير الكتاب ، فقد إيمانه بالماركسية ، وبدأ التحول في منتصف الطريق (٤) ، وانتهى الى القول بان الماركسية

* احلى مسرحيات شو ، وپرض فيها اللاس حضارتنا الحديثة ، كما تجل عقب الحرب الكبرى .

(٤) يمكن ان نشير هنا الى تحول مشابه حدث عند ولسن في منتصف الطريق ، وذلك اثناء تحرير كتاب « قلة أكمل » ، فذلك نفس لم يبدأ هذا الكتاب بالانتقاص من ادباء كان يعتبرهم غير مسؤولين من الناحية الاجتماعية ، ثم انتهى بنشر الزهور في طريقهم .

إذا كانت تعني متالين بالضرورة ، وهذا ما يراه ، فلا فائدة له منها .
 وفصيلاً عن ذلك حاول ولن ان يقبل الماركسية في حين انه يتنكر لدعامتين
 من دعائمها الأساسية ، وهما المادية الديالكتيكية ، ونظرية القيم في العمل ،
 ويعتبرها نوعاً من المراء الصوفي . أما الديالكتيكية في نظر ولن ، فهي
 الاستمرار اللاشعوري للثالث المسيحي ، ومثلث فيثاغورس الحري
 (وربما كانت ايضاً رمزاً لـ « لعضاء الذكر التناسلية ») ، وأما نظرية
 القيم في العمل فانها ميتافيزيقية ماركس ، وهو متأثر في ذلك بآراء سدني
 هوك وماكس ايستمان . وبما ان هاتين النظريتين هما بالتالي الأساس الفلسفي
 والاقتصادي للماركسية ، فمعنى هذا ان ولن كان يحفر على جنور معتقده ،
 وكان اشبار ذلك المعتقد نتيجة حتمية لذلك .

وترتب على تنكر ولن التدريجي للماركسية ، خيبة امل في الشيوعية
 الروسية ، إذ ربما كان ذلك هو الدافع الاساسي لهذا التنكر . وكتبه سجل
 رائع لهذا التحول . فروسية في كتاب « قلعة أكسل » (١٩٣١) « بلد
 استطاعت فيه مثالية اجتماعية - سياسية مركزية ، ان تسخر الفنان وتعهده
 لها » ، وهي امل الفن أولاً ثم المجتمع . ثم ابتداء شعور القلق على الفنان
 الروسي يساور ولن في كتابه « المظاهر الأميركية الهائلة » (١٩٣٢) ،
 اذ يقول : « ولعل العقيدة السياسية الصارمة التي تتطلب دائماً حكايات
 ملفقة ، لتبرز فضائلها ، لا تخلو من جانب سقيم » . وفي كتابه « رحلات
 في بلدين من بلدان الديمقراطية » *Travels in Two Democracies* (١٩٣٦) ،
 يتحدث عن زيارة جاهدة ، الى حد ما ، قام بها الى الاتحاد السوفيتي ،
 ويكيل المدح لستالين وحكومته (فروسية ما تزال « فزوة الفضيلة في
 العلم ») ، ولكنه يهاجم الاميركيين الذين يدينون بالشيوعية الستالينية هجوماً
 مرّاً . وفي كتابه الثاني « الفنانون أو المفكرون كثيراً » (١٩٣٨) ، يهاجم
 ستالين وسجون البوليس السياسي GPU مهاجمة صريحة ، هذا الى أنه

كان ما يزال يعتقد بأن الحكومة السوفيتية « الفضل من حكومة القيصرية » .
وفي « الى محطة فتلندة » (١٩٤٠) أصبحت الحكومة السوفيتية تجمع
« بين مجازر عهد الارهاب الروسي وفساد حكومة الادارة ورجعيتها »
كما ان « استبداد ستالين » « استأصل الماركسية الروسية من جذورها » .
ومنذ ذلك الحين انقلبت كراهيته لستالين والشيوعية والاتحاد السوفيتي
الى نوع من الهوس ، واصبحت التعريضات المرة الجائعة بكل هؤلاء
تظهر في اغلب ما يخطه قلمه .

وقد أقام ولسن كتاباته بصفة رئيسية على نظريتين في الفن ، هذا الى
جانب الفروض العامة في النقد الاجتماعي والنفسى ، وضرورة « الترجمة » .
اما النظرية الاولى ، وهي اكثرها اهمية ، فقد صبر عنها في استعارة
فيلوكيتيس ، الجرح والقوس . وفحواها ان المهبة الفنية ، تعويض عن
نوع من أنواع العجز البغيض . والرأي الذي يقول بأن الفنان يعبر بطبيعة
الحال ، عن الأشياء التي تعنيه اكثر من غيرها ، او عن آلامه ، او أن
الفن وليد الألم ، كل ذلك يعتبر من الافكار المأدبة المكرورة في مجال
التفكير النقدي . أما التعبير الصريح المباشر عن هذه الفكرة ، بالقول إن
الفن ليس الا صورة من صور المرض او تعويضاً عنه ، فان مصدره
الرئيسي المعاصر هما الكاتبان مان وجيد ، ويبدو ان كلاهما استمد الفكرة
من شوبنهاور عن طريق نيتشه . وعندما تعرض جيد لهذه الفكرة ، في
كتابه عن دسوتيفسكي ، عزاها الى النظرية التي يقول بها لبروزو ، ومؤداها
ان العبقرية نوع من انواع المصائب . ويبدو ان هذا المفهوم يرتبط ايضاً
بنظرية فرويد القائلة بان الفنان شخصية فجأة ، لا يتخلى فيها مبدأ اللذة
الطفولية عن مكانه لمبدأ التفكير الواقعي الذي يرتبط بسن النضج ، كما :

• اشارة الى ما حدث في الثورة الفرنسية من ارباب على يدي روسبير ومن لسان أثناء حكم
حكومة الادارة .

يرتبط بنظرية أدلر القائلة بأن الفنان ضحية للشعور بالتقص ، وما إلى ذلك من نظريات التحليل النفسي . وما لا شك فيه أن كلاً من هذه الآراء ينطوي على شيء من الحقيقة ، ولكنها ليست الحقيقة كاملة . فالذي عجز انصار هذه النظرية عن تحليله - وعليهم أن يملوه حتى تندو هذه النظرية ذات فائدة ملموسة للنقد الأدبي - هو : لماذا لم يصبح سوى عدد ضئيل من الشخصيات المريضة والعصابية والانطوائية والشاعرة بالتقص فنانين ؟ وبمعنى آخر ، لماذا يلتقي القوس والجرح في بعض الحالات فقط ، ولماذا في تلك الحالات بعينها ، ولماذا هذا القوس بالذات (٥) .

وفضلاً عن الناحية التشخيصية في نظرية الجرح والقوس ، فإن صياغتها الخاصة في اسطورة فيلوكتيتس جديدة بالبحث (٦) . وقد نوه كنت بيرك ، في إحدى مقالاته التي نشرها قبل صدور كتاب « الجرح والقوس » بفائدة

(٥) لعل من أحسن ما كتب حول هذه النظرية ، ورد في مقال ز. ه. اودن « علم النفس أو الفن في ايامنا هذه » ، في مجموعة جيوفري جرجسون « الفن في ايامنا » (١٩٣٥) . إلا أنه عجز عن الرد على هذه الاسئلة بطريقة مقننة . وقد بحث مشكلة الفن والصاب ، ونظرية ولسن الخاصة عن الجرح والقوس بحثاً مستفيضاً في جدل احتم بين الدكتور شاول وولفستايچ وليونل ترنج ، في مجلة البارتران (عدد الخريف من سنة ١٩٤٤ ، والشتاء من سنة ١٩٤٥) ثم ردت إلى مكانها الطبيعي في مجال النقد القائم على التحليل النفسي ، في مقال كتبه جورهام ديفز في عدد الصيف من سنة ١٩٤٥ .

(٦) شخص ولسن قصة فيلوكتيتس على الوجه التالي :

سلم أبولو قوساً لا تخطئ . لتصف الآله هرقل . وعندما أصيب بالتسمم من رداء دياتيرا ازمع أن يحرق نفسه على جبل ايتا ، وكان قد أغرى فيلوكتيتس بإشمال النار فيه ، لقاء توريته سلاحه مكافأة له . وهكذا كان فيلوكتيتس مدججاً بسلاح لا يفل ، عندما اجبر فيها بعد مع افانثون وبيثابوس لمحاربة طروادة . وكان عليهم أن يبطوا في طريقهم ، على جزيرة غرايه الصغيرة ويقدموا الضحايا لآلهتها . وكان فيلوكتيتس أول من اقرب من المزار فلدته اقص في قسه . وكان سم الأنثى خافاً ، وقد حالت آفاته بينه وبين تقديم الضحية التي تسلمها الأصوات المشوومة . وبدأت تفوح من الجرح رائحة تنفث حتى إن اصحابه لم يستطيعوا البقاء إلى جانبه . ونقلوه إلى جزيرة لنوس المجاورة ، وهي أكبر حجماً من جزيرة غرايه ، وكانت مأهولة بالسكان . ثم أقبلوا نحو طروادة موته .

ومكث فيلوكتيتس هناك عشر سنوات ولم يتصل الجرح العجيب . وفي تلك الاثناء كانا لاخرين =

استخدام اسطوري أورفيوس ويريوسوس رمزاً على طبيعة الفن . وبعد ان صدر الكتاب ، كتب ديلمور شفارتز مقالاً عن ولسن ذهب فيه الى أن عدداً آخر من الاساطير القديمة ومن بينها اسطورة يجاسوس واورفيوس واوديب ، يمكن استماله لتوضيح بعض المناحي في عملية الإبداع ، شأنه في ذلك شأن اسطورة فيلوكتيس ، وربما كانت اسطورة اوديب اعظم دلالة منها في هذا المجال . ولعل شفارتز كان قد ألمّ بفكرة كنت بيرك التي اشرنا اليها سابقاً . ولا ريب في ان جميع هذه الاساطير القديمة ، بل كل قصة نموذجية ، يمكن أن تُطور حتى تغلو نظرية صالحة لتفسير طبيعة الفن ، صلاح تلك . فكما ان الفنان يجمع بين قواه السحرية وعجزه البيض ، كذلك فانه يهبط الى الجحيم ليسترد من علم النسيان ، تلك التي أحبها * ، وهو كذلك عاجز عن مواجهة تلك التثيق الأفغاني الرأس ، دون ان يتحول الى حجر ، غير أنه في مأمن اذا راقب صورة التنين معكوسة في المرأة ** ، وهكذا . وليست هذه الاساطير وغيرها متساوية في النفع فقط ، فان قصة فيلوكتيس ، كما ذكر شفارتز وجرانفل هكس (٧) ،

== في طروادة ، في حالة ضيق شديد يستقل اخيل واياس . وبعد ان أدخلهم تصريح مرافهم بأنه لم يعد قادراً حل اسداه النصح لهم . فنجأوا الى اختلاف عراف الطرواديين وحلوه . حل أن يكشف لهم الحجب عن المستقبل ، فانخيرم بأنهم لن يكسبوا المعركة ما لم يستدعوا نيوبوليموس ابن اخيل ، ويقسموا في يده سلاح ابيه ، ويضربوا فيلوكتيس وقوسه .

وقد نلقوا ما اشار به عليهم . وشفي فيلوكتيس في طروادة حل يد ابن الطبيب اسكليبيوس وبارا : ياريس فقط . وقد فدا فيلوكتيس ونيوبوليموس بطلي احتلال طروادة .

* المارة الى اسطورة اورفيوس التي هيأت الى الجحيم ليسترد حبيبته يوردينكي .

** اشارة الى اسطورة يريوسوس الذي قتل ميفوسا التي حولت اثينا شعراً الى افعى . وكان يميل مدرج اثينا الذي يلعب كالمرأة ، وكان ينظر اليه ليرى وجه ميفوسا فيه خشية أن يتحول الى حجر إذا حلق في وجهها .

(٧) وذلك في مقالة له بعنوان "عناد ادموند ولسن" ، ظهرت في " مجلة انطاكية Antioch Review عدد الشتاء لسنة ١٩٤٦-١٩٤٧ . وأنا مدين لها بعدد من افقائق والاكتاف . واعتقد ان مقالة هكس هي غير دراسة نشرت عن ولسن . ولا يهيبها سوى المبالغة في تقدير امكاناته . فهو يعتبره افضل ناقد في البلاد " و " ذكاء لبقاً من الطرائف الأول " وما الى ذلك . ولقد قضى حل بصيرته هي عجيب ، جعله يرى تجارة ولسن النيفة نوعاً من " الاستقامة " .

لا تصلح تماماً لأداء وظيفتها ، لأن فيلوكتيس كان يحمل القوس قبل ان يصاب بالجرح ، ولذا كان الجرح عرضياً ، لا يمت بصلة الى قوة القوس ، ولانها لا تكشف لنا عن فائدة القوس في نكأ الجرح .

ان أي نظرية تمكس ، الى حد ما ، مشكلات مبدعها وظروفه الخاصة . (حتى ان اية قذيفة - ولتتخذ بدلاً من صورة القوس مجازاً من الآلة - تطلق من بندقة الفنان ، تحمل معها جميع عيوب أنبوبة البندقية ، وهذه العيوب بدورها اشارة على استعمال سابق) ولذا يستحسن ان تطبق دائماً على مبدعها ، حيث يجب ان تؤدي وظيفتها بدقة . وانها لخدمة جليلة ان نسلط نظرية الجرح والقوس على ولسن نفسه ، فنتبين طبيعة « جرحه » ، ونربطها بقواه المنتجة . الا ان مثل هذا التحليل الشخصي المفصل ، يعتمد نفاق هذا البحث . ومما يكن من امر فقد يصح أن نسجل بعض الملاحظات اللازمة في مثل هذه الدراسة . وتنبع هذه الملاحظات جميعها دون استثناء ، من كتابته الابداعية ، او غير النقدية ، التي تبدو دائماً وكأنها حديث عن حياته ، بل انها تكون في بعض الاحيان حديثاً مزعجاً عن نفسه . ولعل ذلك راجع الى عدم قدرته على الترجع اللازم للابداع الفني . وعندما ننخل مجلدات ولسن العشرة ، التي لا تتصل بالنقد - وهي قصة ، ومجموعة اقاصيص وثلاثة كتب وصفية ، وديوان شعر ، ومجموعة مسرحيات وثلاثة مجلدات يختلط فيها الشعر والنثر والمسرحية - تبدو لنا حقاً كأنها أضواء كاشفة . واذا تناولناها بالترتيب فقد نستخرج منها ما يومئ الى « جرحه » دون ان نحتاج الى تحليلها بطريقة ادبية .

والكتاب الاول هو « إكليل دافن الموتى » The Undertaker's Garland (١٩٢٢) ، وهو مجموعة من النثر والشعر ، حول موضوع « الموت » « رقصة الموت » لجون بيل يشوب و ادموند ولسن الابن مع رسوم مقالة لرسم يردهملي وضعها بوريس ارتزيباشف . وقد وضع ما أسهم

به كل من الكائنين في الكتاب في تطبيق تمهيدية ، ولعلّ البون بين كتابات المرحوم جون بيل يشوب وكتابات ولسن البراعة ، الادبية المنبع ، الجافة هو اهم مظهر في الكتاب . (واذا بحثنا عن الدافع الذي قد يكون حل ولسن على نشر شعره الى جانب شعر شاعر طبيعي موهوب ، قد نلاحظ ان ولسن قضى ثلاثة عقود ، محاولاً ان يتفص النكتة اللطيفة التي شتّع عليه بها زملاؤه في الصف ، في جامعة برنستون ، اذ انتخبوه « اسوأ شاعر ») .

وكتاب ولسن الثاني ، الذي ألفه منفرداً ، هو « الخصوم المتنافرون » Discordant Encounters (١٩٢٦) وهو يحتوي على اربع محاورات ومسرحيتين . والمسرحيتان في الاكثر ، من نوع « الفتنازيات الحلمية » ، وليست لها اهمية خاصة . ولكن المحاورات - « الخصوم المتنافرون » - رائعة . وفي كل منها يفصم ولسن شخصيته الى شخصين متخاصمين ، وهذه الشخصيات هي : بول روزفيلد وماثيو جوزيفسون ، وفان ويك بروكس وسكوت فترجرالد ، واستاذ في الخمسين من عمره وصحفي في الخامسة والعشرين (قد يكون الاول استاذة في برنستون ، كرستيان غوس ، والثاني هو نفسه) ووليم ويب ومارين اخوانا . ويناقش من وراء هذه الاقنعة اربعاً من المشكلات الاساسية التي يجابهها ، كفنّان وناقد - بين الثقافة الاتباعية و « المودرنزم » بين التكامل الذاتي والانهيار الفني ، بين الاخلاقيات ومواضعات البيئة ، بين العلم والغريزة . وقد استغل طبيعة المحاور ، فخلف كلاً من هذه المشكلات دون ان يقطع فيها برأى .

وقد ظهرت قصة « كنت افكر في ديزي » سنة ١٩٢٩ . وهي مكتوبة بضمير المتكلم ، بل إنها تبدو ترجمة ذاتية ، وتتركز حول البطلين المتخاصمين اللذين تدور حولهما قصص ولسن ومسرحياته على الاكثر ، وهما شخصية

الكاتب الحدث المغرور الذي ينتمي الى اسرة كريمة ، والفنانة التي تميل الى السيطرة ، وتأخذ بحظ من التحرر ، وتنتمي الى وسط اجتماعي واضح تدل عليه كيفية نطقها للكلمات . ويحتوي ايضاً على مونولوج طويل يدور حول سوفوكليس وفيلوكيتيس وعلى العلاقة بين الفن والعجز (وهي خلاصة نظرية الجرح والقوس) . وينتهي بصورة محموعة من التخيل الجنسي الدائر حول عضو التدكير ، ويستطرد في الصفحة الأخيرة الى حديث يدور حول امر الشفاء والشم والمسدس والانفى .

ويتميز كتابه « وداعاً ايها الشراء » (١٩٢٩) الذي يضم مجموعة من الشعر وبعض النثر كتبها بعد تخرجه من الجامعة ، بما فيه من قلق جنسي ، به في شعره (كقوله : ايها الجمهور باعد ما بين فخليك ، بجاش رابط) ، وهو ما وصفه راندل جزل في حديثه عن شاعر آخر ، بقوله : « حداثتي حقيقية تحتوي على ضفادع حقيقية » . وفي محاكاة مضحكة لادوين ارلنجنون روبنسون ، في قصيدة تقارن مقارنة عجيبة بين هنري جيمس والرئيس ولسن ، ثم قصائد ولسن التي ضمنها وداعه الرثائي للشعر .

اما الكتابان التاليان فقد كانا وصفا اجتماعياً : وهما « المشاعر الأميركية المألجة » (١٩٣٢) و « رحلات في بلدين من بلدان الديمقراطية » (١٩٣٦) . وهما مفيدان من حيث الكشف عن طبيعة « جرح » ولسن . إذ يكشفان بوضوح عن اهتمامه « بالاحوال الاجتماعية » مع علم اكتراث بالناس ، من حيث هم أفراد ، مما قد يبلغ احياناً حد الكره . ويستعمل ولسن فيه التعبيرات العنصرية ، مثل « زنجي » ، و « عاهرة زنجية » و « اغنية مسودة » ، الى جانب اللهجة اليهودية المضحكة . وهو يرمز الى الناس دائماً بصور الخنافس والقراش وقناديل البحر والضفادع . ويبدو انه يفترق اشد الاختصار الى الفكاهة ، والى الدفء الانساني . والقسم الذي يدور حول اختباره الشخصية في كتاب « رحلات في بلدين من بلدان

الديبلوماسية - هذه الاختبارات التي تتميز عن وصفه الموضوعي - يبدو وكأنه نوع من الخيانات ، وذلك عند اللحظة الأولى التي تحسس فيها قنارة الروس ، عندما وطئت قدماء ظهر السفينة الروسية ، ورأى الخادومات الروسيات وهن يبدن على المسافرين بأخضية متهرة عالية الكعوب ، والسجائر تتلألأ من أفواههن (٨) . وعندما كان يحاول الاستحمام ، سقط على أنبوب ساخن « وحرق مرققه حرقاً مؤلماً » . هذا علاوة على تلك السلسلة من المضايقات التي انتهت عليه من الجامعات الروسية ، ومن عدم تقيدهم بالمواعيد ، ومن قنارتهم وإهملهم ، ووعدهم التي لا تتحقق ، وفزع الشديد من المرض الذي انتابه في أودسة ، واحتياجه الشديد من القنارة والروائح الكريهة والبنّ والافتقار إلى الوسائل الصحية وحرية الانفراد وما إلى ذلك . وشدد أقواله ولسن دلالة على ترقفه البغيض وكرمه لمعاشرة الناس ، وردت في تلك المقطوعة من الكتاب التي دعاها « البيت الحجري القديم » ، قال :

« وهكذا يبدو أنني أقيم هنا ، في بيت قديم متنازعٍ قبيح الشكل . بعد أن اخفقت اخفاقاً أشد من اخفاق أقاربي خلال تلك الفترة التي امتازت بنشاط الحركة التجارية في اميركة ، في أن استخلص الثرف والجاء الذين كان من الممكن أن أتمتع بها دون ريب . وهكذا انتهى بي الامر ، إلى أن أعيش - نين حثالة هذا المجتمع بدلاً من أن أعيش بين نخبته - بين الاطفال القلرب المنحرفي الصحة من أبناء جيراني الذين ينهبون ليلى نهار خارج بيتي . وفي نهاية الامر - استطع أن اقول وقد تبدت

(٨) من الممتع هنا أن نلاحظ هذه الصورة نفسها ، وقد حولت إلى بريطانية في كتاب « أوروبا دون دليل » Europe Without Baedeker ، إذ يقول : « كانت المناشد المارية في غرفة الطعام تبدو وكأنها لم تتلف أبداً ، إذ كانت ملقحة ببيتمن من الحساء والمرق والبيض والمربى والفاكهة . ويقدم بقدح الطعام والخدشة ، أنماط قلدرون بلبسون الجلابين ، ويفقدون الأكل شهوته ، حتى أنهم يذهبون بالبيتة الباقية من لحم تلك الكمية المتبقية من الطعام » .

في الحقيقة ناصحة - إن ما كان يصدّ عني ويُسبب وجومي هو أنني خُفْتُ
ذلك العالم المبكر والرائي ، ومع ذلك لم استطع أن اشعر بالراحة في ذلك
الذي كان يدعى حتى الآن «العالم الجديد» .

أما مسرحياته الثلاث التي نشرت تحت اسم « هذه الحجرة وزجاجة
الجن والشطائر » *This Room and This Gin and These Sandwiches* (١٩٣٧)
فهي صور ثلاث من موضوع « الثورة الفنية والأخلاقية التي اتخذت
نيويورك مركزاً لها بعد الحرب » . وتلور جميعها حول شخصية البطل الأدبي
المغرور ، بل البلد ، والقناة الشكسة ذات اللهجة السوقية التي تنتمي إلى
طبقة وضيعة . وكلها تنتهي بتحقيق الأمان . أما كتاب « مذكرات الليل »
Notebooks of Night (١٩٤٢) فهو مجموعة من الشعر والنثر ، تنقسم
إلى ثلاثة أقسام : قصائد غنائية قصيرة ، بعضها جدّي والآخر ساخر ،
وتلور حول الموضوع الجديد الشاغل ، وهو ستالين ، إلى جانب الموضوع
القديم وهو الجنس . وقصائد طويلة من بينها تلك القصيدة المعروفة التي
يتقدّم فيها مكليش ، نقداً يقوم على المحاكاة الساخرة . ثم مجموعة
من النثر ، تتضمن معارضات ساخرة وذكريات عن طفولته . وبعض
هذه المعارضات والأهاجي عنيف ، ولكنه موفق تمام التوفيق ، والبعض
الآخر رديء لا يدل على ذوق سليم . (وبالنسبة نذكر أن إحدى قصائد
الحب في الكتاب وعنوانها « هيّا إلى البيت في المدينة : قدحان من الوسكي »
ومنها هذا البيت : « الظل الصغير الماكرون بين الفخذين الضيقتين » -
موجهة ، فيها يبدو ، إلى « أنا » التي ذكرت في « مقاطعة هيكت »

• Hecate County

وأخيراً أظهر كتاب « مذكرات مقاطعة هيكت » *Memoirs of Hecate County*
(١٩٤٦) وبعد أن بيع منه خمسون ألف نسخة في نحو أربعة أشهر قضت
محكمة القضاء الخاصة أنه من الأدب المكشوف ، وأوقف بيعه (لاني

هذا الكتاب من النجاح ما لم يلاؤه كتاب « اصحابها . . »
 The Company She Keeps للماري مكارثي . ويضم الكتاب ست قصص كتبت
 بضمير المتكلم وجميعها تدور حول الحياة في تلك المقاطعة الوهمية . وتنفرد
 القصة الطويلة وهي « الاميرة ذات الشعر الذهبي » نصف الكتاب ،
 وهي التي اعتبرت أكثر القصص اساءة الى اخلاق الجمهور . (وهي
 تتناول ، كما قال الادعاء في لجة مرحة ، عشرين دوراً مستقلاً من عمليات
 الجماع ، تشترك فيها اربع نساء ، مع الوصف الدقيق المفصل ، الى جانب
 « مجموعة (متنوعة) من اعمال الدعارة » ، و « التحليلات المقررة ») .
 وقد أجمع المراجعون والنقاد على انها ترجمة ذاتية - فقال رالف بيتس « انني
 مقتنع بان كل كلمة فيها صادقة » . و اشار غراقتل هكس الى « كشفها
 عن ممارساته الجنسية » ، واعلن قائلاً : « ان الدلائل الداخلية تشير الى
 انها ترجمة ذاتية ، وأن هنالك اشارات الى « أنا » في كتابات ولسن السابقة
 التي ظهرت في منتصف العقد الرابع » . أما المحاولات التي قامت لتتخفى
 مطابقتها لحياة ولسن ، فكانت تافهة ، ومنها قولهم إن القاص « ناقد من
 نقاد الفن ، وميدانه هو القاعدة الاجتماعية للتصوير ، وانه ذهب الى بل
 - لا - الى برنستون » ، وقولهم : « هو طويل نحيف » ، لا قصير سمين ،
 وما الى ذلك :

وقد كتبت قصة « الاميرة ذات الشعر الذهبي » بأمانة مدمرة مؤلة
 محرقة (جديرة بالاعجاب الى حد ما) . وهي ما وحيه ولسن - فيها
 يبدو - بدلاً عن الموهبة الأدبية . ولهذا السبب ، ونمشياً مع خطتنا في
 هذا الكتاب ، تستحق هذه القصة من المعالجة أكثر مما يستحقه غيرها
 من اعمال ولسن . والقصة نوع من السخرية الاجتماعية ، ولعلها نوع من
 الرمز الذي يصور بلفظ جنسية ، في المقام الاول ، علاقة القاص « المضطربة
 بأننا » ، الفتاة العاملة ، وبايموجين الجميلة ، المتعدة (وتعرف فيها بعد

أنها كذلك من أثر المستيريا (المتزوجة التي تنتمي الى طبقة ذاتها ، في وقتٍ معاً . ويمضي القاص في عرض الجانب الآلي من العلاقات الجنسية في فترة المراهقة ، بمتهى الصراحة ، متدرجاً الى سن النضج ، ويدلو ذلك في قوله : « وأخيراً اقتنعتها » ، « انها الآن راغبة » ، « ومضينا الى أبعد من ذلك بكثير » ، « ولكنني لم أتجاوز ذلك الحد » ، وما الى ذلك . وهو يرى الناس دوماً على صورة الكلاب والمهرة والقروء ، بل حتى على صور شقائق الماء (فأنثا هي « الوحش او الطير الذي اقتنص من الحقول ») ، او على صورة الاطعمة ، والطعام متسلط على القصة (فهو يتحدث عرضاً عن حفلة عشاء بقوله : « انني أتذكر ألوان الطعام التي قدّمت أكثر من تذكرني للأحاديث التي تبودلت ») . ويكشف القاص عن عنجهيته دون خشية : فيبين بصراحة ان إعتهامه بالعلى بدأ في عهد الانهيار الاقتصادي (١٩٢٩) . ويبحث بهلوه عن وجه المجازفة في « علاقة المراء باناس من طبقة دون طبقة » ، ويصرّح عن مخاوفه من أنه قد يستشعر العار من علاقته بأنثا (« لن أجروا على الظهور بصحبته في مقاطعة هيك ») .. الخ . وان ما يكشفه لنا من دخيلته في حالة اللاوعي لاكثر اهمية . فهو شبيه بياض * (فعندما يأخذ سبيله الى النجاح يقول « لقد اجتمعت قبعة سوداء ») ، وهو متعجرف منخوب (« كنت حريصاً على تجنب المغامرات » ، « مع انني بطبيعة الحال كنت قد اتخذت الاحتياطات اللازمة ») ودون جوان صغير (« وتأثيري القوي الذي يدل على خبرة » ، « وطبقت فنوناً متنوعة والواناً من اللطف ») . وسوقي مسرف في عاطفته (« لساني في فمها الصغير الناهم ») ويذئ مسرف في بلذاته (« الاعضاء السفلى المشوشة الندية » ، « والفرن البشري ذو الحرارة والعصير »)

* بل قصة لتكثير لويس بلسا الام (١٩٢٢) . اصبح فيما بعد رمزاً لرجل الاموال الذي يمسك بالثقافة الاجتماعية والمخفية لطبقته .

او حتى ما يدهى « بالخيس » (فهو يرفض مباشرة ايجوئيه وهي مرتدية مشدّها ، لقد كنت أخشى ان يكون ذلك متصراً ، او ليس من الرجولة في شيء) . ويكشف القاص ، الى جانب كل هذا عن نوع غريب من الشبق ، نحو المرأة التي ترتدي ملابسها (« فالشهوة في مناسبات سريعة كهذه ، تزداد بروية الملابس والجوربين والحذاء » ، « بانتعاش مفاجئ للرجبة الجنسية ، عندما ارتدت ملابسها وهمت بالانصراف ») حتى ليكون ذلك شيئاً بادية داعمٍ هيمٍ ممن يتحدث عنهم كرافت اين . ولكن الشيء الاكثر دلالة في القصة ، ليس هو الوصف الجنسي الصريح أبداً ، وانما التورية اللاشعورية . فقد تحقق مع ان « انا » ليست مشاعراً في الصفحة نفسها التي يذكر فيها حبه المترايد للشيوعية .

وتؤيد الاقاصيص الاخرى وكذلك الكتاب كله بوجه عام ، بعض هذه النظرات ، كما تؤكد وتوضح بعض الإشارات المبكرة في كتابات ولنس . فهو في قصته « الرجل الذي اصطاد السلاحف الكدامة » *The Man Who Shot Snapping Turtles* يسخر من عالم التجارة وفيها ايضاً استعارات حيوانية للشخصيات الانسانية . ويحاول في « إلين تيرهون » *Ellen Terhune* أن يخرج قصة أشباح على طريقة هنري جيمس ، ليوضح بها نظرية الجرح والقوس . وفي « لحاحات من ولبر فليك » *Glimpses of Wilbur Flick* تخطط السخرية من غني تافه يتلاعب بالأسباب والعلل مع رمز غريب للفن على انه « كخاتم ليك » ، وفيها ايضاً يصف الكائنات البشرية بأوصاف حيوانية . اما قصة « الملهولنديون وروحهم البينة » *The Milhollands and Their Damned Soul* ، فهي سخرية لاذعة من دور النشر الضخمة ، وهي مليئة بمعارضات ولنس القاتلة وسخرياته المرة ، دون ان تتسم بشيء من الضكامة الحقيقية .

• البارون ريشارت فون كرافت اين (١٨٤٠-١٩٠٢) عالم بالأمراض البصيرية طبيب نفسي.

اماقصة والسيلابلا كيرن وزوجه في البيت : Mr. and Mrs. Blackburn at Home فهي اخبث احلام طويلة متناقلة ذات صلة بدراسة الجن والعقارب ، وتخطط فيها الصور السياسية ، بالصور الجنسية ، وفيها ايضاً سخريته المرة التي لا تلتطفها روح الفكاهة (باستثناء ذلك السطر الذي يعتبر نسيج وحده في كتابات ولنس ، وهو قوله : « لم اقل شيئاً ، لان القيلة قالت كل شيء ») .

أما كتاب ولنس الاخير ، « اوروبه دون دليل » (١٩٤٧) ، فهو مجموعة مقالات وصفية عن اوروبه بعد الحرب ، ظهر نحو من نصفها في مجلة « النيويوركر » New Yorker واذا نحينا جانباً كراهيته الشديدة لكل ما هو بريطاني ، هذه الكراهية التي تعادل كراهيته لروسية ، نجد ان الظاهرة الهامة في الكتاب هي اعتماده الصريح على اسلوب « المبسط » . أي. عل. أن. ولنس يستطيع أن يثير الاهتمام بأي شيء وذلك بالكشف عنه (كما فعل في المقالات المبكرة التي نشرها في شهرية الاطلسي Atlantic عن الادب الروسي ، والتي استرعت اهتمام العالم حين كشفت عن ان اللغة الروسية تحتوي على جميع انواع الالفاظ والاصوات الممتعة) . والكتاب يقدم شواهد جديدة على موضوعات مألوفة ، دون أن يأتي بطريف . وفيه ما في غيره من عدم الاكتراث بالكائنات البشرية ، فجميع الناس الذين قابلهم في بلاد اليونان ، اقرب الى الناذج والافكار السياسية المجردة ، منهم الى الافراد الانسانيين . وكان في ميلان يتجنب الجماهير ، اما في لندن ، فانه لا يلاحظ الافراد ، بل يلاحظ « العلامات الدهنية التي تركها رؤوسهم في حجرات القنادق » . ويشدد به جنون العظمة ، فلا يمكن صورة بعض المظاهر المنفرة التي خلق بها ستيتانا* ، ولا يدافع عنها

* لعل المؤلف يشير هنا الى ما كتبه ستيتانا عن الانجليز في كتابه « نتائج في انجلترا » Soliloquies in England ، التي وصف فيه حياته واحاسيسه في اعوام الحرب العظمى الاولى حين كان يعيش في انجلترا .

فمحب ، ولكنه في احد المواضع يرى ان المفكرين الانجليز أثاروا غضبه
 بملحهم لكتاباته القديمة فقط ، ويقرن نفسه الى شيكسبير . وهناك ايضاً
 يتجلى شغله الشاغل بالامور الجنسية . فهو يلاحظ الفتيات و المشرقات
 الوجوه ، و « الفاتنات » بمظاهرن « المغرية » و المثيرة ، حيث ذهب .
 (حتى التمايل في كريت لما اثناء شهية) ويعلق على جاذبية علم التناسل
 والتنافر في الشكل ، ويولي اهتماماً بالغاً بالمؤسسات ، ويصف لقاءاته
 لمن في اسباب ، ويكتب ابحاثاً مقارنة عن احوال معيشتهم ، ويتحدث
 عن دولة من الدعاية ترأسها « فتاة بنية الطلعة حقاً » ، حيتني بالقرنسية «
 في لندن ، و فتاة غريبة من اصل يولوفي - الماني « راقصة الجمال » في
 نابلي . وكذلك تشغله شؤون الطعام ، فهو يقارن بينهم بين وجبات الطعام
 والخدمة في مختلف أنحاء اوروبة التي دمرتها الحرب . ولا يرى في حلبي
 اكثر من « كبايب لحم ضأن في سفود » ، والتجربة التي يذكرها جيداً في
 كريت ، لم تكن اكثر من « مادية هومرية » . ولعل اهم ما في الكتاب ،
 وصفه للخدمة التي كان يقوم بها ليسلي الاطفال ، وهي تحويله منديل
 جيبه الى فار وثائب . « وقد كنت احقق بها اعظم النجاح » . وقد جربها
 مع الاطفال في أثينة « ولكنها لم تكن ناجحة تماماً ، فالولد على ما يبدو
 كان اكثر اهتماماً بالاستماع الى المناقشات السياسية » .

ونستطيع ان نجتمع عدداً آخر من الملاحظ المتنوعة التي تساعدنا على
 دراسة « جرح ولسن » . منها بعض التجارب التي مر بها في برنستون
 ومدرسة هل ، التي ما يزال يكتب عنها في ذكريات لا يحف ذا معين .
 (لاحظ مالكولم كولبي في مقالته التي كتبها عن كتاب « الى عطة فتلندة »
 ان ولسن يصف لينين بأنه يتمتع بالوقار الأكيد الذي يتمتع به « ناظر
 مدرسة محترم ») . ولا يزال زملاؤه القدامى في الجامعة يطولون برووسهم
 في كل كتاباته : ويلازمه ايضاً اهتمام شديد بالسخر المسرحي وبالشفوة

(التي يبدو انها تمثل دائماً ، كما يقول ولسن ، بعض الرمزية التفسيرية ، كطقوس الموت والدفن عند هوديني) ، وكثير مما يشبه ذلك . وتمدنا مقالة غراففل هكس ببعض المعلومات القيمة : كقصّة المرة الوحيدة التي التقى فيها هكس بولسن ، عندما كانت جميع آرائه في كثافة الاصدقاء « مرة مهجنة دون استثناء » . وكان يبدو على مائدة العشاء رزيناً متطرساً ، على نحو لا تستدعيه آداب المائدة . ثم « عجزه الأساسي عن التعاون مع أية مجموعة من البشر » ، وخاصة تلك الصيغة التي طبعها ولسن على بطاقات ليستعملها في المناسبات ، وانا اقلها هنا عن دراسة هكس المشار اليها :

ادموند ولسن يأسف لانه لا يستطيع :

ان يقرأ غطوطات الكتب

او يسهم في تأليف الكتب او الكتابة للمجلات

او يشرف على التحرير

او يقف حكماً في المسابقات الادبية

ولا يمكنه ان يقوم بالاحمال التالية دون أجور :

ان يعطي درساً

او يلقي محاضرات

او يخاطب في المحافل

او يقف خطيباً عقب حفلات العشاء

او يتحدث في الاذاعة .

ولا يمكنه على اي حال من الاحوال :

ان يهدي نسخاً من كتبه للمكتبات العامة

او يوقع على الكتب للزبناء

او يقدم معلومات شخصية عن نفسه

او يهدي صوراً له

او يسمح باستعمال اسمه في اعلی الرسائل

او يستقبل اناساً مغمورين لا شغل لهم معه .

ويبدو ان جميع هذه المادة تتركز في سلسلة من المتناقضات الاساسية والورطات ، وما دمنا لا نستطيع ان نلصقها بشخصية ولسن دون مزيد من الاعترافات اللاتية - فلا بد لنا من القول بأنها فيها يبدو هي الصفة المميزة لابطال قصصه ، وخاصة ذلك البطل الذي يستعمل ضمير المتكلم . فهذا البطل القصصي ، انسان بارد الاحساس ، ينفر من اي اتصال بالناس ، ولكنه يحتاج بدافع جنسي متوثب ، وهو يفتر الى ملكة الابداع ولكنه مضطر الى انتاج اعمال ادبية ، وهو رهن الروح التجارية في الأدب ، ولا يعجبه إلا الاخلاص والاستقامة . وهو ديمقراطي واشتراكي مع أنه مغال في عصبيته العنصرية ، وخطسته واحتقاره للناس . وليس له حظ من روح الفكاهة ، ويلجأ الى المعارضة الساخرة والهجاء . يحس بالتحقيد ويغالي في تبسيط كل شيء ، سواء كان في الادب او في العلاقات البشرية ، بعبارات تنضح بالحيرة والتردد . يحقت جميع القيود ، ومع ذلك لا يستطيع ان يقطع « حبل السرة » الذي يربطه بالمدرسة . يهوى التملق ومع ذلك ينفر من المعجيين . له عقل شاك ، وخلق يحافظ يتوق الى ان يكون « فلوير » ، فاذا به يصبح « إما بوفاري » (٩) فاذا كان شيء من هذا ينطبق على ولسن نفسه ، واذا كانت نظرية « الجرح » « ن » تربط بين غور الجرح وقوة القوس ، حتى لنا ان نعجب لماذا لم يكن رلسن أعظم فنان في عصرنا هذا .

(٩) انا اعلم ان فلوير قال : « ان مدام بوفاري هي انا » ولكنه كان يعني بذلك شيئاً آخر .

(وإما بوفاري هي بطل قصة فلوير العظيمة « مدام بوفاري » ، وهي مثال النباء والفضة والسوقية في نظر النقاد) .

ومن إسهامات ولسن النظرية في حقل النقد ، وإن كانت إسهاماً ثانوياً ، نظرية هزة التعرف التي بنى عليها مجموعته المنتخبة سنة ١٩٤٣ ، وعرفها بحكمة مقتبسة من ملفل ، هي : « أن العقريات في جميع أرجاء العلم ، تقف متشابكة الأيدي متضافرة » وهزة واحدة من التعرف تسري في الدنيا بأسرها . وعلى الرغم من السخافة التي ينطوي عليها هذا القول بمعناه الخرفي فإن ولسن آمن به حتى أنه جمع ١٢٩٠ صفحة من الاحكام الادبية التي اطلقت على الادباء الأميركيين . وهذه الاحكام لم يكتبها النقاد ، وإنما وضعها أدباء آخر . ومن الواضح ان عدداً من الأدباء العظام ، اعترفوا بعقريّة معاصريهم واسلافهم « بهزة تعرف » مشجعة دافئة ، ومنهم بعض هؤلاء الذين ضمتهم ولسن مجموعته . وتاريخ الادب مليء بالشواهد التي تثبت ذلك . وباستطاعة أي انسان ان يعد قائمة طويلة باسمائهم ، مثال ذلك : بزاك ورأيه في ييل ، وييل ورأيه في سكوت ويرون ، وسيمونلز ورأيه في تمان ، وتولستوي فيما قاله عن تشيخوف ، وتشخوف عن غوركي . (ان حذب هذين الكاتبين الروسيين العظيمين على الناشئين ، واستجابتهما السريعة لهم ، جذيرة بالذكر) ، ورأي بوالو (دون غيره) في مولير ، ورأي كيتس في شيكسبير ، ورأي آرنولد في كيتس (مع شيء من التحفظ) ورأي راسين في لافونتين ، ورأي دريدن في ملن ، وما الى ذلك .

على انه من المتيسر ان نعد قائمة اخرى لحزات عدم التعرف تبلغ في طولها عشرة اضعاف تلك . فيرون كان يفت شعر كيتس ، وامرسون كان يحقر بو ، وقد تهجم رونساو على ريليه ، وكان تمان يثير شعور الكراهية في نفس لورل ولونجفلو وهولز ولاثير ووتير (القى وتير ديوان « اوراق العشب » في النار) ، كما كان سوينبرن يكرهه وآخرون سواهم . وكان لامرتين يحقر لافونتين ولم يكن سوفوكليس يرى شيئاً ذا قيمة في آثار

اسخيلوس ويوريليس ، ولم يكن وردزورث يستطيع ان يقرأ شعركيس ، وكان كورني يفضل بورسو على راسين ، وكان امرسون يحب هوثورن ولكنه يأسف على افتقاره الى الوجبة ، وكان وغان يكره مقتل . وفي محبط مستشاري دور النشر . رفض جيد قصة بروس المبروة ، ورفض مردت قصة « طريق الجمع » The Way of All Flesh . لبتلر ، وكان راي ملن في شيكسبير غير جيد ، وكذلك كان راي جونسون في ملن . وكان وردزورث يكاد لا يفهم لشعر صديقه كولردج ، وكان جورج مور يكره هاردي وكان سنت ييف يفضي من شأن بيل وبودليز وبلاك وفلويز ، وهكذا الى ما لا نهاية .

ان اسوأ ما في نظرية « هزة التعرف » ، هو ان الأدباء الذين اساء اليهم معاصروهم ، كوغان ، لا يميلون الى ان يكونوا خيراً من ذلك في حكمهم . على غيرهم من الأدباء . وان عدداً من الكتاب ، ومنهم وردزورث وهاردي وجيمس وملقل نفسه . على الرغم من استشهاده ولن بقوله تلك) أنهم علم التعرف الى مواهبهم حتى ان بعضهم لزم الصمت فترة من الزمن ، او ظل كذلك طوال حياته المنتجة ، او طلق فناً اديباً كان هو الفن الذي خلق له . ومن الملح ان نلاحظ ، حين نطبق هذه النظرية على ولن نفسه انه عجز عن تقبيل هلد كبير من مشاهير الأدباء في عصره (ومنهم بعض من ذكرنا آنفاً) ، اننا عجز عن تفوق عمله الادبي نفسه (١٠) . ومن الواضح ان مثل هذه النظرية لا تمت الى حقيقة

(١٠) « هل هناك ان اشير الى ان كتب ولن النقدية ما تركت نتائج شهيرة بل على العكس . فقد اثبت عليه واحرف به في هذه البلاد (اميركا) كتاب اعظم منه بكثير . يسمونه بـ . و . مارتين ، ر . بـ . بلاكود : اما في بريطانيا فانه يعتبر النقد الاميركي الاكبر . ويضيفون ان « قلعة اكسل » جبر المثل الأهل للنقد النفسي والاجتماعي . وقد مدحه وامرني بفتاحه بيل ككامل من الشعراء من سندر وناكيس وداي لويس ال فرنسيس سكلاف وتخليب توينبي . وكذلك بعض النقاد من امثال ف . ر . ليفز (بل ان البيت ثوبه) . ومن الواضح ان هذا يرجع الى ان جميع كتب النقدية قد طبعت في إنجلترا ، عاجله النقد الاميركي الوحيد الذي حازها الكسوف . ولكن هذه الظاهرة نفسها

الامر بصلته ، وانها مجدية ، في المقام الاول ، في مجال التأسي الذاتي والدفاع عن النفس . وكأنما جانبها كطرتي الدينار وفي أحدهما الفوز لي وفي الثاني الخسارة لغيري . فاذا كان الكاتب الذي يؤمن بها محققاً في ادبه ، شعر بأن هناك نفرأ من ذوي المواهب يقدرونه . واذا كان موقفاً شعر بأن يد العبقريه مهدت له سبيل السمو الى مرتبة الخلود .

اما وضع ولسن الحاضر ، وقد نيف على الخمسين (ولد سنة ١٨٩٥) فانه يثير الحيرة . فعمله في مجلة النيويورك New Yorker كعلق دائم على الكتب ، يجاني الصورة التقليدية للنقاد الجدي الذي يبذل أقصى ما عنده من القدرة ، في التعليق على الكتب مرة او مرتين في الاسبوع . بما في ذلك من اضطرار الى اضاءة الوقت في سقط المتاع ، ومعاناة الكتابة الضمحة ، في نطاق محدود ، ثم الاقتراب من الكتب الكبيرة والموضوعات الشائكة بتخصص تضيق دائرته يوماً بعد يوم . ومجمل القول ان زاويته في تلك المجلة ، خيبت أمل هؤلاء القراء الذين كانوا يتوقعون ان يجدوا فيها نقداً جليداً (تلك المجلة التي تخصصت في النقد الخفيف) ، فالقوا ولسن سطحيأ . ولم يوفق ولسن الى اجتذاب تلك الفئة من القراء التي تبحث عن زاوية خفيفة سهلة القراءة — كتلك التي يحمرها كلفتون فدمان — اذ وجدت هذه الفئة ان ولسن ثقيل الظل . وقد شغل ولسن جزءاً كبيراً من زاويته في التعليق على بعض الكتب الخفيفة ككتاب « الرداء » The Robe للويد دوجلان ، و « الفيروزة » The Turquoise لآتيا سيتون ، في حين انه تجاهل عدداً من الكتب الجيدة ، التي ظهرت في ذلك الحين :

== تحتاج تفسيراً . ومهما تكن الاسباب فاننا نأمل ان يتغير هذا الوضع الذي يعمل من ولسن النساءه الاميركي الهى الوحيد الذي يعرف الكتاب الانجليز آساره ، بينما لا يعرفون آثار كوث بيرك وبلاكموور في الاكثر .

• نشر هذا الكتاب لأول مرة سنة ١٩٤٨ . وقد نيف ولسن الآن على الستين ، واصدر كتاباً آخرى في مواضيع جديدة .

وقد كانت آراؤه النقدية في غالبيتها تقليدية ، مع بعض الانحراف أحياناً ، كتنائيه الشاذ على ايزابيل بولتون ، وانقصاه من قدر كافكا . وقد تبدى من خلال هذا القتام ، بعض القطع الجيدة ، او قطع تحتوي على بعض الاشياء الجيدة ، كذلك الهجوم القوي المفحم (وان كان خالياً من الفكاهة) على القصة البوليسية ، ودراسته للعلاقة بين فن وايلد ومرض الزهري ، ومراجعاته الجيدة المسهبة لبعض كتب مالرو وسيلون (يمتاز ولسن بمقدرة فائقة على التغلغل الى عقول الراديكاليين الذين انقضت الاوهام عن عيونهم ، وعلى التعمق في كتبهم ، وذلك واضح فيما كتبه عن كوينستر وغيره) . ودراسته للعمل الرمزي الذي ينطوي عليه السحر المسرحي والشعوذة . وتحليله الاجتماعي الرائع لكتاب « آداب السلوك » Etiquette لامبلي بوست الذي استعان فيه باصطلاحات فن المسرح .

ويبدو ان ولسن يقف في نقطة تحول في حياته . ففي مقالته التي ذكرناها آنفاً والتي نشرت في « حولية مكتبة جامعة برنستون » اعترف ولسن — الذي كان في التاسعة والاربعين من عمره — بأنه بلغ منتصف العمر « والشعور يملكني بانني لم ابدأ في الكتابة بعد » . ولم يخف عن الناس أن النقد حرره من الوهم ، وأنه لا يرى في مراجعاته في « النيويوركر » ، وسلسلة مقالاته عن الادب الروسي التي نشرها في « شهرية الاطلسي » سنة ١٩٤٣ أكثر من اعمال صحفية . وان كتابه عن آثار الحرب ، وقصة « مقاطعة هيكت » يمثلان عودته الطويلة الى الكتابة الابداعية ، من حيث أنها مهنة له . واكبر من هذا الاحتقار لسمعته كناقد ، احتقاره الجديد لفن النقد نفسه ، وقبوله الملل للتنازل عن وظيفة النقد . ولا مندوحة من قراءة عبارته الواردة في مجلة « النيويوركر » في مقاله عن كاترين آن بورتر ، قال : « انني بهذا اشوه اقاصيص الأتسة بورتر ، اذ احاول العثور على قواعد تنطبق عليها ، بينما كان علي ان انصحكم بقراءتها فقط » .

وقد يكون ولن هنا ضحية لاسلوبه المهني الذي لازمه أخيراً . وقد وصف نفسه في تلك المقالة التي نشرها في « حولية مكتبة جامعة برنستون » بأنه « صحفي » ووصف طريقة الصحفي في العمل ، وصفاً جديراً بالاعتباس ، قال :

« لقد كانت خطتي عادة — ولا بأس هنا من أن أهوي من علي — ان اجمع بعض الكتب لأراجعها ، او بمض القطع الاخبارية لتوضح بعض الموضوعات التي كانت تثير اهتمامي آنذاك . وبعد ذلك اجمع المقالات المبعثرة لاستعين بها في كتابة دراسات عامة عن هذه الموضوعات ، واخيراً اصير كتاباً يحتوي على عدد من هذه المقالات ، بعد مراجعتها وتنسيقها . ويحمل هذا القول معه رنين الصواب ، وهو دون ريب ، يفسر أمراً يجعل القارئ الجدي لكتب ولن يحسّ بشيء من العسر ، ذلك انه في الحقيقة لم يكتب كتاباً نقدياً (او أي كتاب متكامل ، باستثناء « كنت افكر في ديزي » ، و « الى عطلة فنلندة ») ، بل ألف بين مجموعات من مقالاته ودراساته في المجلات ، وأضفى عليها شيئاً من الوحدة بعنوان مبدأ ينظمها . واذا بدت هذه الطريقة جذابة من حيث مصلحة الكاتب فانها قد قيدت خطي ولن ، ودفعت بنقله الى سبل تجارية لا تتطلب أكثر من كتابة مقالات قصيرة ليست ذات عمق هائل وتركته في المقعد السادس من عمره وكأنه لم يحقق من النجاح أكثر مما حققه كاتب اصير كتاباً واحداً ، يمتاز بالوحدة والشمول . ولعل الشعور بالحاجة المأجدة الى ترك اثر تذكره الأجيال التالية ، هو احد الاسباب التي قشعت غشاوة الوهم عن عيني ولن فيها يتعلق بالتقد ، في الوقت الحاضر .

وهناك ناحية اخرى من كتابة ولن الابداعية ، تستحق البحث ، في معرض الحديث عن كتابته النقدية — الا وهي موهبته الحقيقية في كتابة المعارضات الساخرة . وهذه الناحية هي الصفحة الأخرى من عنايته بالترجمة

والتفسير في النقد ، وقد تكون تعريضاً عنها ، كما لو كان الاهتمام الزائد بالمادة وحدها يتطلب منه أن يجد مكاناً للاهتمام بالأسلوب وحده . وقد وفق ولسن الى كتابة معارضات ناجحة منذ نظم قصيدته التي عارض بها اسلوب ادوين آرنلجتون روبنسون (١٩٢٣) ، حتى بلغ ذروته في قصيدة « عجة أ. مكليش » The Ormelet of A. Macleish (١٩٣٨) ، ثم بعض القطع الجيدة في « مقاطعة هيكت » . واقصى جهد طامح بذله ، هو معارضة اسلوب جويس في كتابه « بقطة فينيغان » ، وهو عمل جدير بالتقدير على الرغم من انه لم يوفق فيه تمام التوفيق سواء في صورته القديمة ، او في صورته المنقحة التي صدرت باسم « المقلعون الثلاثة » . فأنهنا نفتقر الى دقة جويس (فالاسماء الثلاثة : كارل فان دورن ، وهربرت غورمان ، وغورهام ب. منسون ، لا تمت الى الاصل بصلة ، ويبدو انه اختارها للمشابهة الصوتية فقط) ، كما نفتقر الى براعة جويس في تحريف الكلام ليصبح حمّال أوجه في المعاني .

ان لهذه المعارضات الساخرة ، أهمية عظيمة ، وذلك عندما ننظر اليها على ضوء عبارة ولسن التي وردت في « الفنانون أو المفكرون كثيرون » ، اذ قال : « ان الرغبة في هجاء الرومانتيكية ، كما هو الامر عند فلوبير ، تعني ميلاً قوياً نحوها » . واذا عممنا هذه العبارة ، قلنا : ان الرغبة في هجاء أي شيء ، تعني الميل القوي نحوه . وبما ان الموضوعات الثلاثة التي تشغل بال ولسن ، وتستدعي معارضته وسخريته ، هي غرور هوليود وروحها التجارية ، والعبودية الفكرية المزرية في « الستالينية » ، والاسلوب الشعري ، فان كل من يتقبل نظرية ولسن ، يستطيع ان ينتهي الى نتائج طريفة . (ان الميل القوي نحو الشعر عند ولسن ، فضلاً عن رثائه له ، ملحوظ يمكن ان يقيد من شاء أن يدرس « جرح » ولسن .) ويمكن ان تنجلي حيرة النقاد الذين عجزوا عن أن يمللوا لم خصص ولسن

هذه المساحة الكبيرة من كتابه « حزة التعرف » لبعض الاعمال التأليفية
 — مثل « خرافة من اجل النقاد » A Fable for Critics لجيمس رسل
 لوبول ، و « ملاهي نادي الصدى » Diversions of the Echo Club
 لبيارد تيلور ، و « خرافة نقدية » لايمي لوبول (٢٤٦ صفحة او نحو
 ربع الكتاب) — إذا علموا أن المهجاء او الكاتب الساخر قد يستشر شيئاً
 من الولاء لزملائه من مزاولي فن المهجاء والسخرية .

واخيراً ، لا يكون البحث عن ولسن وافياً اذا لم يتعرض لحالته النفسية
 الحزينة في الوقت الحاضر. لقد غدت لهجة ولسن رثائية حين يتحدث عن الشعر ،
 منذ ان كتب « قلعة اكسل » . وكذلك عندما يتحدث عن الماركسية ،
 على الاقل منذ كتب تلك المقالة القصيرة الحزينة التي دعاها « الماركسية
 والادب » ، والتي نشرها في كتاب « الفنانون أو المفكرون كثيرأ » .
 وقد اتخذت كتاباته كلها هذه اللهجة منذ عهد قريب . وقد اخذ يكتب
 ذكريات طفولته وشبابه (وفيها بعض مشاهد « مقاطعة هيكت ») ،
 بلهجة مفعمة بالحنين الشديد الى اجداد بائلة . ومقالته التي كتبها في ذكرى
 ت.ك. وبل ، وهو احد زملائه في برنستون ، وقد مات سنة ١٩٣٩ ،
 مليئة بمثل هذه العبارة: « لقد رأينا عدداً من الاصدقاء الموهوبين يمجزون
 عن تحقيق بعض ما كنا نعقده عليهم من آمال » . اما مقالته التي نشرها
 في « حولية مكتبة جامعة برنستون » ، فأكثرها رثاء لاصدقائه في برنستون
 الذين ماتوا او اخفقوا في حياتهم (١١) ، ولزملائه من الأدباء الذين ماتوا

(١١) مات سكوت فزجراله وجيمس جويس في شهرين متتالين ، الأول في ديسمبر ١٩٤٠
 والثاني في يناير ١٩٤١ ، وكان ولسن في ذلك الحين المحرر الأدبي لمجلة « الجمهورية الجديدة »
 New Republic . ومن الطريف ان نلاحظ ان فزجراله الذي كان زميلاً لولسن في برنستون ،
 والذي دعا في رسالته « شميري الفكري » حظي بعد وفاته بسلسلة من المقالات الرثائية ، نشرت
 في أكثر من عشرين من المجلات . بينما لم يحظ جويس بأكثر من افتتاحية لا تزيد على ثلاث فقرات .
 (جمل ولسن ورسالته الى فزجراله جزءاً من كتاب The Crack-up)

او اخفقوا ، والكتابة نفسها التي رأى انها قد بلغت مرحلة جديدة من
 العقم . ومراجعاته في « النيويورك » تطوي الحاضر دائماً ونحن الى الماضي :
 وخاصة العقد الثالث من هذا القرن ، حين ازدهرت مجلّتا « فترة الانتقال »
 و « هذا الركن » This Quarter ، وحين كان سكوت فترجراند
 وجون بشوب ما يزالان على قيد الحياة ، وعندما كانت حركاتنا الادبية
 لم تستنفد نفسها بعد ، وحين كان الناس اكثر حرية ، في عواطفهم
 وافكارهم وفي التعبير عن انفسهم ، وحين كان ادموند ولسن كاتباً
 ناشئاً حديث التخرج من الجامعة ، ينتظره مستقبل زاهر . والحقيقة ان
 ولسن ابن قسه بطريقة مؤثرة حتى اصبح من المجازفة ان يعتمد انسان
 آخر الى تأييده من جديد . وهو يشعر انه جزء من شيء ضاع على الادب
 ولعله كذلك . وحتى الاطفال يبدو انهم قد ملوا رؤية متبيل الجيب وهو
 يتحول الى فأر .

الفصل الثاني

ايفور ونثرز والثقوبم في النقد

لم يتلوس تقويم الآثار الفنية في عصرنا ، ويرجع الفضل في بقاء هذه الظاهرة إلى الأعمال الجبارة التي حققها ايفور ونثرز الشاعر وأستاذ اللغة الانجليزية بجامعة ليلاند ستانفورد Leland Stanford ومؤلف أربعة مجلدات بارزة في النقد الأدبي وهي :

(١٩٣٧) Primitivism and Decadence البدايات والانحطاط

(١٩٣٨) Maul's Curse لعنة مول

(١٩٤٣) The Anatomy of Nonsense تشريح الهراء

ادوين آرلنجتون روبنسون Edwin Arlington Robinson (١٩٤٦) (١)
وهو رجل جاد ، مفيد - من بعض النواحي - أيضاً ، ومن المؤسف أن يصبح بين جبل من الكتاب أصغر منه سناً ، شخصية هزلية ، فلا يعرف إلا بأنه الرجل الذي يعتقد أن اليزابث داريوش هي أكبر شعرائنا الأحياء وأن إدث وارنون أدبية خير من هنري جيمس . . حقاً لقد صدر

(١) نشرت الكتب الثلاثة الأولى مدلة بعض التعليل في مجلد واحد سنة ١٩٤٧ ، ومنها مقالة
يسران دفاع من العقل In Defence of Reason وهي عن قصيدة «الجسر» The Bridge لمارت
كرين H. Crane .

• إن نظرة المؤلف إلى ونثرز - كما يصورها الفصل - لا تختلف كثيراً من نظرة الجيل الذي
رعى ونثرز فصحته يسخر منه ، فقد صور شطحاته الكثيرة وشطط آرائه النقدية من مثل تقديمه
اليزابث داريوش واديث وارنون ، وغير ذلك وأظهر أن جانب القائلة في تطبيقاته النقدية قليل .

هذان القولان بل ما هو أكثر تطرفاً منها عن وترز. ولكنه الممثل الأوحده القويّ لفن نقديّ آخذ بالزوال - وهو طريقة جونسون في النقد - ومن ثمّ فهو يستحقّ دراسة دقيقة .

فهر ناقد متحمس لطريقة التقويم في النقد وبراها سرّ وجود التحليل النقديّ وغايته الرفيعة . ولقد عدّ الخطوات التي تنتهي إلى التقويم في إسهاب ، ومنهاجياً يتألف النقد الأدبي ، في رأيه . يقول : يتألف النقد :

- (١) من مقررات المعرفة المستمدة من التاريخ والسير مما قد يكون ضرورياً لكي يساعد على فهم عقل الأديب وطريقته .
- (٢) من تحليل نظرياته الأدبية لأننا بحاجة إلى أن نفهم وترز ما يعمل .
- (٣) من نقد عقليّ لمحتوى القصيدة القابل لأن يصاغ ثراً محلولاً أو بعبارة أخرى ، الدافع الموجود في القصيدة .
- (٤) من نقد عقليّ للمشاعر التي يكمن الدافع وراءها أي في تفصيلات الأسلوب كما تبلو في اللغة والراكيب .
- (٥) من الحكم النهائي وهو حكم فريد يمكن الكشف عن طبيعته العامة ولكن لا يمكن نقلها بدقة لأنها تشمل تلقيناً من الشاعر حكمه القاطع الفريد على مادته ثم حكمه على ذلك الحكم . ويجب أن نتنبه إلى أن غاية الخطوات الأربع الأولى هي تحديد المجال الذي سيتحقق فيه الحكم القاطع الفريد ، وتضييقه قدر المستطاع (٢)

(٢) لا بد من أن نذكر أن وترز نفسه قلّا يروي هذه الخطوات مكتفياً في أكثر الأحوال بإعلان الحكم - أو التقويم - عارفاً حيثياته سطحياً دون تقديم شهادة تستلها ، وفي اصطلاحات لا معنى لها من ناحية ساهلية ولذلك فإنها لا تتيح المناقشة ، ولكن هذا العجز في تطبيق القاعدة يجب ألا ينتقص من سداد هذه البنود التي أقرها .

ولنضع عبارة « أي عمل فني » في موضع قوله « قصيدة » ؛ فمن ثمّ نلاحظ أنه بقدر ما يكون الفن نفسه تقويماً للتجربة — عند وترز — يكون النقد حكماً مزدوجاً مقدماً تعقيداً شديداً ، فهو ثانوي في تقويم التقييم الذي أجراه الشاعر على تجربته (أي موضوع القصيدة) وهو أساسي في تقويم تجربة الناقد (أي القصيدة نفسها) .

ويضع وترز لهذه المهمة الدقيقة الصعبة مبادئ مقننة حين ينص على أن الناقد يجب أن يبدى « تواضعاً وحلواً معقولين » في التقييم ؛ وحتى عندئذ « فمن العدالة أن نضيف بأن قلة من الناس هي التي تملك الموهبة والثقافة اللتين تتيحان لنا أخذ الأحكام مطمئتين ، ولا يستثنى من ذلك الدارسون المحترفون في هذه الأمور » . ومهما يكن من أمر « فإن لكل ناقد أدبي الحق في كثير من الأخطاء في الحكم » . وسواء أكان وترز يبدى — في الواقع — أو لا يبدى تواضعاً وحلواً معقولين ، وسواء عليه استنفدت حصته من الأخطاء — كما يتهم هو نفسه بو — أم لم يستنفدها ، فهذه مسائل أخرى .

إن تقديرات وترز المتصفة باعثة على الدهشة في حال عدد من الأدباء يصحبونه إلى درجة العبادة . وأحد هؤلاء الكاتبة ادِيث وارثون فقد كتب يقول : إن السيدة وارثون في خير حالاتها لمي — تقريباً — المثل الأكل للتأثير في مجال القصة ، وهي مرتبة لا تبلغها جين أوستن ومفلر وهوثورن وهنري جيمس وفيلدينج إلا بعد التفاوض عما لديهم من « مخلوقة الآفاق وقصور المعالجة » . ويعتقد إذ يعقد مقارنته المشهورة بينها وبين هنري جيمس أنها تستطيع أن تمنح أحكامها الخلقية دقةً يعجز عنها جيمس نفسه وأن أسلوبها الثري في قصتها « عصر البراءة » و « وادي الحكم » — على الأقل — أرفع من نثر جيمس على التحقيق ؛ ولا ريب في أن قصتها « عصر البراءة » بما أوتيته من رفعة في النثر وبأنها « تصحح قصصاً » في

مفهوم جيمس عن القصة . لتعد " أجل زهرة فريدة في فن ملرسة جيمس " .
وهذا لا يعني الخط من قدر قصتها الأخرى " وادي الحكم " فانه قد
يقال فيها " إنها خير من أي قصة لجيمس - مفردة - " .

ولعل أعلى ثناء في قاموس وترز إنما ادخره لشعر روبرت بردجز ،
فشعره - في رأي وترز - أرفع من شعر اليوت وهارت كرين ووليم
كارلوس وليمز وماريان مور ومن أي شعر آخر معاصر ، بل لا يمكن أن
يقارن به عزرا بوند ، وهو أرفع وأكثر أصالة من شعر جرارد مانلي
هوبكنز من كل وجه . فضلاً عن أن بردجز " أكثر تمدناً " و " أعقل " ،
من سائر معاصريه ، فهو لا يقارن بهم وإنما يقارن بمن يساوونه ، فقد
كتب عدداً من القصائد يطبق أشد امتحان للمقارنة بأي مقطوعة من مقطوعات
شيكسبير ، وهو " أكمل وأصل من كتب شعراً غير مقفى منذ عهد ملتن " ،
وقد كتب مقطوعتين في مناسبتين " لونسبتا إلى ملتن لما عابته " ؛ وكتب
قصيدة غنائية ليست تنقص مقال ذرة عن قصيدة دويلد التي كتبها في
رثاء الصغيرة آن كلجرو Ode on the Death of Mistress Anne Killigrew .

ويقول وترز : " يبدو لي - دون أدنى ريب - أن مسرحيتي بردجز عن
نيرون هما أعظم مأساة كتبت منذ صدرت مسرحية آل شنشي * The Cenci
واذا استثنينا آلام شمشون ** Samson Agonistes وهي قطعة مريمة نادرة
- وليست مسرحية وإن كانت تحمل روح المأساة - فمن المحتمل أن
تكون هاتان المسرحيتان أرفع من أية مأساة إنجليزية فيها عدا مآسي شيكسبير .
ثم صنف وترز شعر بردجز بخدمة للكسالي من القراء على النحو التالي :
غنائيات قصيرة من الدرجة الأولى (١٠ قصائد)

* آل شنشي : مسرحية تراجيدية من تأليف شلي ، تتلخظ بالمفجعات المتصلة بهذه العائلة الرومانية
ربما مية ياتريس شنشي ووالدها .

** قصيدة طويلة الملن ، تصور آلام شمشون بعد أن أصيب بالعصى .

غنائيات قصيرة من الدرجة الثانية (١٢ قصيدة)

غنائيات طويلة ذات إيقاع بطيء ، من الدرجة الأولى (٣ قصائد)

غنائيات طويلة من الدرجة الثانية (قصيدة واحدة)

يضاف إلى هذه القائمة أفوغرامان * (Epigram) جيلان وقصيدتان تعليميتان خواتم طول لا بأس به ، والأولى منها في الدرجة الأولى تقريباً ، ثم المقطوعتان اللتان تعلمت الاشارة اليها مع القصيدة الثنائية .

ويعتقد ونترز « أن أقرب منافس لهذا الشاعر منذ عهد شلي ، هو ت. ستيرج مور T. S. Moore » ؛ فقد كتب مور شعراً « لم يلحق شأوه فيه إلا اثنان أو ثلاثة من الأحياء » ، وقدراً من الشعر العظيم لم ينظم مثله شاعر حي . فهو أعظم بكثير من وللم بطر ييتس W. B. Yeats دون أن تكون له موهبة ييتس في سكب المواجد الذاتية ؛ وقد راجع وصحح قصيدتين من أشد قصائده هوبكتز اضطراباً (٣) ؛ وهو إلى ذلك كله « فكر مثالي جداً » . فقد كتب - على الأقل - قصيدة يعد كل بيت فيها على حدة طرفةً بتيمة ، وهو أقدر من أي أديب آخر معاصر على أن يعرفنا بما يواجهنا من صعوبات أدبية .

وثالث ثلاثة يعجبون ونترز هي السيدة اليزابث داريوش « أرق شاعرة انجليزية منذ ت. ستيرج مور » وبما أنها ابنة روبرت برджер فموقفها

* الأفوغرام : قطعة قصيرة منظومة ، يضمها ناعلمها فكرة وكثيراً ما تكون ساخرة وقد تكون غزلاً أو تحليلاً لبيت ، وقد كان شعراء الرومان يكثرون من نظم الأفوغرام . واصل الكلمة يدل على أن الأفوغرام هو « نقش المنظوم » الذي يكتب على شواهد القبور .

(٣) يشير ونترز إلى مقال بعنوان « الاسلوب والجمال في الأدب » نشر بمجلة Criterion يولييه (تموز) ١٩٣٠ ، وفيه تناول مور رائعة قصيدة هوبكتز « الصدى الرصاصي والصدى النحاسي » فأعاد كتابتها واحتفظ بسلامة التعبير ولسقط الحشو ؛ (وقد أورد للزائف في الخاتمة نفس الفاتحة قبل التعبير وبعبء ، ولكن شعر هوبكتز يسمى حل الفرجة ، لا يحاول حل اليتاق غناس وترديد وإلهاب وحش) .

قد يحمل على الظن بأن صفة « العظمة » التي أسبغها عليها ونترز يمكن انتقالها بالوراثه (وما يستحق التسجيل هنا أي لم أسمع بها حتى لقيت اسمها في أول كتاب لوترز ولم أر اسمها يذكر في أي مكان آخر إلا حين يشار إلى آراء ونترز في النقد) . وقد كتب ونترز بقول « إنها واحدة من الشعراء القلائل الأحياء الذين يوصفون بالعظمة » وعندما قال في وصف إحدى قصائدها « إن التعبيرات لا يمكن أن تكون على حال أجل مما هي في هذه القصيدة » ، ألحق بذلك مقطوعة لها بعنوان « صورة جمادات » * Still-Life ليقوي رأيه . ولكن مهما يبلغ الرأي من تسامح نحو هذه المقطوعة فإنه لن يصفها إلا بأنها مقطوعة من النثر المقتفى لطيفة بليدة فقيرة الخيال . (٤)

وفي سنة ١٩٤٦ أضاف ونترز - دون سابق إنذار قوي - مبعوداً رابعاً إلى « الثالث » السابق حين كتب عن ادوين آرتنجتون روبنسون بطلب من القائمين على سلسلة « صانعو الاتجاهات الجديدة في الأدب الحديث » . وقد قال عن روبنسون إنه « شاعر عظيم رزين » قدّم لنا في « اليهودي المتجول » The Wandering Jew قصيدة من أعظم القصائد لا في عصرنا وحده بل في لفتنا أيضاً . « وربما كانت من أعظم ما يقع عليه نظر الانسان » ، وعشر قصائد قصيرة أخرى لا يدانيها « إلا شعر أربعة أو خمسة من الشعراء الانجليز والأميركيين في المائة والخمسين سنة الماضية » وقصيدة بعنوان « لانسلوت » Lancelot وهي « واحدة من القصائد القليلة القصصية المؤثرة المكتوبة باللغة الانجليزية في خلال

* هذا الاصطلاح Still - Life يعني بعض الأشياء الصغيرة التي قد تدخل في نطاق التصوير ما لا يتسم بصفة الحياة مثل الزهريات والكتب ، أو صورة تقسم هذه الأشياء أو بعضها .
(٤) من أسوأ مظاهر الصلب الميت في آراء ونترز انه يولد تضليلاً مكامساً مشاهراً في العنف وربما لم تبلغ السيدة داريوش حد الرذالة التي بلغت لو أننا لم نتعرف اليها من خلال ما كتبه ونترز .

مائي عام » وبعض قصائد متوسطة الطول اثنتان منها « تفغان في صف واحد مع أعظم القصائد الانجليزية التي من نوعها » ، واثنان « عظيمتان » فحسب ، واثنان أخريان « ناجحتان » وعدد غير هذه « يستحق التذكر » . وعلى العموم فإن روبنسون « في مناسبات معينة شاعر من أبرز الشعراء في لختا » ، وأحسن شعره يقف في صف مع أعظم ما انتجه ورمزورث وتينسون وبراوننج وهاردي وبردجز . وبين هؤلاء جميعاً « يبدو أن روبنسون يجد صحابه الأدنين ، في بعض اللحظات ، مثلاً يجد منافسه الأقربين حيث يقف ملن ودريدن ، وهو في وقفته هذه ، لا يقف أبداً في الدرجة الدنيا » . وإذا لم ينفع هذا التأكيد المغالي في بحث صيت جديد لشاعر مغفور أو متخلف فإن ونترز على استعداد ليدعي أن صيته كان مؤثلاً ذائعاً من قبل ، كما قال عن ادليد كرايسي : إنها ليست فحسب شاعرة خالدة » بل « كانت من أشهر الشعراء في عصرنا » * .

وأعلى درجة من الاطراء بلغها ونترز مسجلة في الملحق الخامس من كتابه « تشريح الهراء » حيث دون أسماء سبعة عشر شاعراً أميركياً ممن قالوا احترامه من أبناء جيله والجيل التالي له ، وعدّ لهم أروع ثماني وأربعين قصيدة (كتب أمام اثنتين منها « ربما ») . وقد حذف من القائمة اسمه واسم زوجه جانيت لبيس (وصرّح في إحدى الحواشي أنه يحاول عامداً أن يتجنب الحدس عما كتبه وإن كان يعتقد أنها من أحسن شعراء جيلها كما أنها من أحسن القصصيين) . ومع ذلك فإن نصف الأسماء التي كتبها إنما هي أسماء أصدقائه ومريديه وتلاميذه ، وقد أسقط من بينها أسماء جميع الشعراء الذين اتفق على تقديمهم في عصرنا - تقريباً - ويبدو اختياره للقصائد رديئاً أو مبنياً على الهوى : وهذه الجريدة في مجموعها تعدّ من

* خلافاً من أبرز الأمثلة على اغراق ونترز وركوبه رأسه في الحكم فإن كرايسي (١٨٧٨ - ١٩١٤) ليس لها من الشعر إلا ديوان صغير نظمته في أواخر عمرها وطبع بعد وفاتها .

أغرب الوثائق في الكتابات النقدية المعاصرة (٥) .

ويستعمل ونترز مثل هذا التعسف في الحكم على الشعراء الذين يفتتهم وفي رأس القائمة منهم اليوت ويتس وعزرا بوند . أما اليوت فهو مؤلف « محض شعر مستمد من غيره » وهو يعمل كل ما يعمل بوند « بمهارة أقل » وهو « أدنى مرتبة من وليم كارلوس وليمز وآخرين » . ويتم ونترز حكمه على قصيدته « الخاوون » The Hollow Men بهذه العبارة المتساعفة : « وقلنا نجد في الأدب الحديث محاولة مشجعة كهذه ، تستمر بالقصيدة بيتاً إثر بيت في عناد لا يلبث » . وأما بوند فانه « همجيّ حلّ » عقاله في متحف . « وأما بيتس فشاعر « يجيش بعاطفية عذبة ملودرامية » . ويقول عنه في موضع آخر ، دون أن يحاول لزوم رأي واحد فيه : إنه شاعر ذو مشاعر قد بردت حتى إنها لتبعت الحذر ؛ وهؤلاء الثلاثة — بطبيعة الحال — أدنى كثيراً في مرتبتهم من بردجز وستيرج مور وغيرهما من الذين يؤثرون ونترز .

وعلى هذا الهوى والتعسف ، لم تسلم آراء ونترز من التقلب . وفي كتابه « تشريح المراء » الذي نشر عام ١٩٤٣ يصف الشاعر ولاس ستيفتر بأنه صورة للموهبة الشعرية العظيمة حين تكون منحلة منحلة وأنه لم يكتب شيئاً من الدرجة الأولى منذ أن نشر ديوانه « الأرغن الصغير » Harmonium سنة ١٩٢٤ . أما في كتابه « البدايات والانحطاط » الذي نشر عام ١٩٣٧ أي بعد أن ظلّ ستيفتر أربعة عشر عاماً في الدرك الأسفل — كما يقول ونترز — فانه قال فيه « لعله أعظم شعراء جيله » . وفي سنة ١٩٣٩ كتب

(٥) إن هذا النوع من الاطراء الذي يمكن أن نسجه « صفي لي أصفق لك » يحدث أثره طردياً وصكاً فالناشر الان سولو A. Swallow يصف ونترز بأنه « أعظم ناقد في نهضة النقد الحديثة » ويسميه لكونه قاتل Fitzell أحد أشرار السيمة حشر « الشاعر ورائد الرجف للذي يجب « القرب » وبعض أهله وإن لم يكن من أبنائه » (أما كلمة « القرب » فهي القرب الأميركي) .

ونترز مراجعة يقول فيها : « سيشهد عام ٢٠٠٠ كلاً من ستيفنر ووليمز وقد تأملت مكانتها وعدداً أحسن شاعرين » في جيلها . ومن الممتع أن نقارن بين آراء ونترز الأدبية التي نشرها في مجلة « الثقافية الأميركية الجديدة » *New American Caravan* عام ١٩٢٩ في مقال عنوانه « امتداد الروح الانسانية وتكاملها في الشعر وبخاصة في الشعر الفرنسي والأميركي منذ بو وبودلير » ، وبين آرائه المتأخرة التي نشرها خلال هذه الفترة (بعد ١٩٢٩) : في سنة ١٩٢٩ كان ألان تيت « يفتقر إلى مهارة » أرشيبولد مكليش وكانت قصص اليراث مادوكس روبرتس أعلى من قصص هنري جيمس وكان فصل من كتاب : « في الخلق الأميركي » *In the American Grain* للدكتور وليمز أعلى من أي نثر في عصرنا وأرفع من أكثر الشعر . أما الثالث الذي كان يعجب ونترز بين الأميركيين الأحياء فيضم وليمز وكارين ويت (على افتضاره إلى المهارة) وأما لورنس فهو الشاعر العظيم الوحيد بالإنجليزية منذ عهد هابدي . وفي سنة ١٩٤٣ أصبح تيت « بلا شك » من أكفأ ذوي المواهب في عصرنا ، وأخذ مكليش « يلوي مع الأيام » ، أما وليمز وكارين فوقها ضحية « لدعوة وتمان الخاطئة » التي تنادي بالتعبير القومي ووحدة الوجود وما أشبه ، ثم سقط ذكر لورنس وحلّ محله بردجز ومور والسيدة دارويوش . وأما قصص الآتية روبرتس فلا ذكر لها أيضاً لأن ونترز قتلها منذ سنة ١٩٣٣ بنهمة « الصنعة » .

ويميل ونترز إلى إيراد حشياته بأقصى تفصيل ، مترعاً قصيدة واحدة أو بضعة أبيات منها من أجل الحكم والتقييم . فقد يهتم ولاس ستيفنر « بالانحطاط الذي » مثلاً ولكن قصيدته « صباح الأحد » *Sunday Morning* « ربما كانت أعظم قصيدة أميركية في القرن العشرين » وهي على التحقيق من أعظم القصائد التأملية في الانجليزية . وقصيدتا تيت

« الحبال والظل » Shadow and Shade و « الصليب » The Cross من أعظم القصائد الغنائية في عصرنا . وقصيدة هريك Herick « نجمتي يا براعم الورود » « مغنوة بوضوح » على قصيدة مارفل « إلى خليلته الخفيرة » . والأبيات التسعة من قصيدة Gerontion لاليوت وأولها « أنا الذي كنت قريباً إلى قلبك أقصيت عنه » هي الوحيدة في شعر اليوت التي يمكن أن توصف بأنها شعر عظيم . وليس لروبنسون جفرز R. Jeffers أبيات سائرة يحسن اقتباسها خلا ثلاثة ، وهي أبيات يعلوها الصدا . وهناك قصيدة لبردجز يصفها بأنها استجمعت كل قوتها في الفقرة المتوسطة (كذا) وأخرى لوليمز فيها ثمانية أبيات جيدة تحمل عبء القصيدة جميعاً ، ولروبنسون قصيدة فيها ست دورات Stanzas أضعف من سبعة أخرى ، وقصيدة أخرى تحولّت إلى « مأساة كاملة » بيتين جيلين فيها .

وللنقد التقويمي المقارن عند ونترز ما له عند اليوت من طاقة على اختراق حواجز الزمان وقطع المسافات الشاسعة بين الناذج المتباينة بحثاً عن التشابه في سبيل المقارنة . ومن الأمثلة النموذجية على ذلك قول ونترز « إن تفضيلي لبوب وبليك أمرٌ لا يتزعزع » * . ووقفه ونترز هي وقفة العقل الذي يومض لاحقاً الشعر الانجليزي كله مفتشاً عن مقارنة وهو قادر تمام القدرة على أن يفسر بيرون في عبارة واحدة بمقارنته ببعض خصائص بن جونسون وكامبيون وغوج وتربرفيل ولورنس وبو ، كما هو قادر في عبارة أخرى على أن يوضح الفرق بين هارت كرين ووليم كارلوس وليمز مستعملاً مصطلح البلاغة البتراكية بنت القرن السادس عشر والشعر المتأفريقي ابن القرن السابع عشر ومقطعات شيكسبير ودن وشعر فللك غريفيل وفوكس وغوج وغاسقوينه وتربرفيل ودانيل ودريتون .

* إنما هذه مثلاً نموذجياً لهذا الجمع الغريب بين شاعرين متباعدين في الطريقة وهما بوب وبليك .

وفي حافة هذه المقارنات والفتوى والتفديرات والمقامات المعطنة
يتشبث وترز مبداً لا يجيد عنه هو « المبدأ الخلقى » ، كتب يقول : « إن الفن
أخلاقي ولا بد من أن يكون النقد مثله ضرورة » أما ماذا يعني بقوله « أخلاقي »
على وجه الدقة فأمر بعيد التعقيد والتناقض ، وسنعرض له بالشرح المسهب
من بعد ، ولكن يكفي أن نورد هنا قطعة حسنة الدلالة ، وردت في كتابه
« تشریح المراء » لتوضح - على الأقل - بعض المعنى لكيفية ما يعده
هو تقوياً أخلاقياً في الفن ، يقول :

« أرى أن العملية الفنية عملية تقويم أخلاقي للتجربة الانسانية بواسطة
تقنية تجعل من الممكن إجراء تقويم أدق من سواء . فالشاعر يجرب
أن يفهم تجربته بمصطلحات عقلية ليعبر عن فهمه ويعبر - في الوقت
نفسه - بطريق المآثر التي نخبها على الألفاظ ، عن نوع الشعور
ومقداره ، أعني الشعور الذي يجب أن يثيره ذلك الفهم إثارة صحيحة .
وتختلف النتيجة الفنية عن أي تجربة فجأة فيما تتمتع به من إرهاف في
الحكم : وهذا الفرق كبير المقدار في الفن الجيد ، ولكنه فرق في
المقدار لا في النوع » .

ومن هذا الرأي عن الطيبة الأخلاقية للفن والنقد يفهم ضمناً أن
الناقد مفروض عليه أن « يصحح » الرأي التقليدي ما دام يعتقد أنه
خطأ . ولا ريب في أن هذا العبء الخلقى المضني هو المشغول عن
تطرف كثير من تقويمات وترز ، فإن محاولته في كتابه « لعة مول »
أن يضع جوزف فري في مرتبة أعلى من إمرسون في كل شيء * - وهي

* الرأي التقليدي أن إمرسون متفصل على جوزف فري فسلول وترز أن « يصحح » هذا الرأي ،
يتقدم الثاني على الأول وربما أحياه أن فري (١٨١٣ - ١٨٨٠) كان ينحرف في شعره وتآليفه من
دينياً صوفياً . وفري هذا قد ساعده إمرسون على الظهور ثم اتهم في قواه العقلية وأدخل للمارستان
المنحصر للمجانين .

محاولة باءت بالاخفاق عندما طبع الثنتين وعشرين قصيدة وألحقها بالكتاب - ليست إلا جزءاً صغيراً من تلك الخطوة الواسعة التي حددتها ونترز في مقدمة كتابه بتواضع لم يعهد منه ، فقد كتب يقول : « إن متهى أمني أن أقيم قاعدة نقدية أعيد على أساسها النظر في تاريخ الأدب الأميركي جملة ، وهو مشروع يتطلب سنوات كثيرة من الجهد » . وفي موضع آخر أشار ونترز إلى أن تشرشل وغاسكوينه وجونسون « أساتذة عظام أغفلهم التاريخ » . وظلّ عدة سنوات يقود حملة ليؤكد لكل من غاسكوينه وبرنابه غوج وتربرفيل مكانتهم « الصحيحة » في الأدب ، وكل هذا قد يشير إلى أنه بعد انتهائه من الأدب الأميركي كان يرنو إلى إعادة النظر أيضاً في الأدب الإنجليزي أو في ادب العالم .

وعلى قدر هذا المشروع الضخم الذي بدأت تظهر معالمه والذي يرمي إلى تصحيح الرأي السائد ، فصلّت كل كتابات ونترز في النقد . فقد يتبن أن « البداية والاختطاط » دراسة للقيم الأخلاقية في الأشكال الأدبية ، وأنه يتحدث فيه عن الأدباء ليوضح الأشكال فحسب . أما « لعنة مول » فإنه صلة للكتاب السابق ، إذ أنه دراسة للقيمة الخلقية عند الأدباء أنفسهم ؛ وأما « تشريح الهراء » فهو دراسة لأربع نزعات يعتقد ونترز « أنها أبعد النزعات أثراً في الانتاج الأدبي في عصرنا ، وأصحابها أبعد العقول أثراً كذلك » (لا حاجة إلى القول بأن هذا الحكم يكسب كلاً من جون كرو رانسوم وولاس ستيفنز - على الأقل - إن لم نقل البوت وهنري آدمز ، شهرة مهزوزة) . وثمة مراجعة صدرت بمجلة جبالروكي Rocky Mountain Review (عدد الخريف ١٩٤٤) كتبها ألان سواتر وهو أحد المعجبين بونترز وزاد فيها إلى هذه القائمة ما يعتبره عملاً رابعاً ضخماً ، وهو مقالة طويلة لونترز بعنوان « الغنائية الإنجليزية في القرن السادس عشر » نشرت بمجلة « شعر » في العدد الخاص بفربراير ومارس ١٩٣٩ ، ويقول سواتر : إنه يقدم هذه المقالة

لأنها أحسن ما كتبه ونترز في جانب البناء لا الهدم ، « فهي دراسة لتاريخ ما يعلده أحكم موروث تليد في الطريقة والفكرة » . ومنذ ذلك الحين زاد ونترز مقالة تشبهها في البناء - فيما يبدو - وهي دراسة للشاعر روبنسون . وما من شك في أن ونترز دموب صبور بعيد النظر ، يدل على ذلك - حسبما يقول - أنه صرف سبعة عشر عاماً يعمل في المقالات الخمس الطويلة التي يتكون منها كتابه « البدائية والاعطاط » ، مثابراً على مراجعتها ، مضيفاً إليها أكثر ما يكتبه في المجلات ، متحدثاً عنها إلى كل من يلقاه ، وأحياناً مغيراً نظريته نحو الشعر الحديث ، ماضياً في طريقه دون كلل . وعلى ظهر الورقة التي خط على وجهها عنوان كتابه « لعنة مول » ، كتب أنه بسبيل إصدار مجلدين في النقد الأدبي - هما في دور الإعداد - الأول : دراسات عن المؤرخين والنقاد الأميركيين ، والثاني : مجمل مختصر لتاريخ بلاغة القصيدة القصيرة في الإنجليزية . ولعل « تشرريح الهراء » نغمة من الكتاب الأول ، أما ماذا تمّ بالباقي منه وبالكتاب الثاني كله - في السنوات التي تلت عام ١٩٣٧ - فشيء لا يعرفه الا ونترز نفسه . وما يلفت الانتباه أن « تشرريح الهراء » نفسه نشر بعد خمس سنوات على يد الناشر الأول نفسه دون أن يحمل إعلاناً عن كتب تحت الطبع . فإذا كان ونترز قد تخلّى عن مشروعيه هذين ، فما ذلك إلا لأن أجزاء من « سلاحه الأدبي » بحاجة ماسة إلى شحذ وتنظيف في هذه الآونة .

٢

ولعل كتاب « لعنة مول » أحسن كتب ونترز للدراسة التفصيلية عن تطبيق الطريقة القويمة ، لأنه الكتاب الوحيد الذي يعنى - من بين كتبه - بالأدباء، بينما الأول منها يعنى بالأشكال والثالث بالأفكار والرابع بشاعر واحد . ولعله أيضاً أشد كتبه حيوية وأكثرها قيمة وإن لم يكن أوفرها لمناحية . أما كلمة « لعنة » التي أضيفت إلى عنوانه فهي مستمدة من

نبوءة وردت في قصة هوثورن عنوانها « البيت ذو القباب السبع »
 The House of the Seven Gables : وتروى القصة أن الكولونيل بنشيون Pyncheon
 ظلم أحد الناس فنتبأ له المظلوم * بأن « الله سيعطيه دماً يشربه » . ويعتقد
 ونترز أن الأدباء العظماء في القرن الماضي ابتداءً من كوبر حتى جيمس
 كانوا يقاسون هذه اللعنة المجازية وبعبارة أدق : بما أنهم جدّوا ما بينهم
 وبين الموروث الأدبي الصحيح من أسباب فانهم استقبلوا أثر الرومانتيكية
 الأوروبية بشغف ، وبذلك كانوا يشربون دماً ... هو دمهم . وقيام وحدة
 الكتاب على هذه الفكرة شيء مصطنع إلى حد ما لأن كل كاتب فهو — من
 ناحية — يشرب من دمه حتى أشد المتعلقين بالكلاسيكية ؛ ومن ناحية
 أخرى ، فان كتابنا العظماء في القرن التاسع عشر وهم الذين انتجوا أدباً
 عظيماً أصيلاً* يمتد من « الحرف القرمزي » The Scarlet Letter
 ويتنظم موبى ديك Moby-Dick وينتهي إلى « السفراء »** The Ambassadors
 لا يمكن أن يكونوا ملعونين أبداً إلا إن كان ونترز يريد منهم أن يقدموا
 أعظم مما قدّموه أو يثبت أن ذلك كان في مقلورهم .

(وأقول استطراداً إن هذه هي العثرة التي تحطمت عندها آراء فان
 ويك بروكس الأولى ، كما تحطم عندها كثير من النقد المتصل بالاجتماع
 لدى نقاد آخرين ، أعني أنه لا بد لك — قبل أن تظهر أن جيمس أو توين

* المظلوم هو مول — الساحر — نفسه إذ سلّبه بنشيون الجذ ثروته .

** تستحق هذه القصص توضيحاً موجزاً. أما « الحرف القرمزي » فلها قصة رومانسية من تأليف
 هوثورن وتتلخص في أن استاذاً إنجليزياً كبير السن يرسل زوجته الشابة هستر لكي تنشئ لها بيتاً في
 بوسطن ، حين يلقى بها يد ستين يجدها وفي حضانة طفلها غير الشرعي واسمه بيرك. وترفض أن
 تقبله من صاحبها فيحكم عليها بتعليق شاة الزنا (حرف « ز » بلون قرمزي) ثم يخفي الزوج هويته
 وينسى باسم مستعار متكرر في زي طيب بيتاً من عشيق زوجته . أما هي فتأخذ في العطف على البؤساء
 حتى تنال عطف جيرانها وأسر أمهم بالتدريج ، ويكتشف الزوج المتنكر أن والد الطفل تسبب شاب
 جعل عليه سبباً الصلاح وهو متقبل ببطيئته يصرخ في السر طالباً الففران ، وكبير يلاؤه تمنعه من البوح
 بأثمه . ثم يثالث الزوج لما لاقاه من حناه في البحث ، فتطلب المرأة إلى صاحبها أن يفر معها إلى =

أو هوثورن أو ملفل كانوا جميعاً ضحايا بيئة معادية لهم - لابد لك من أن تثبت أنهم كانوا قادرين على إنتاج خير مما انتجوا أي أن تتطلب كتاباً خيراً من موبى ديك أو هكلبري فن * Huckleberry Finn . حقاً إنهم لو عاشوا في بيئة اجتماعية متعاطفة معهم لأنشأوا أدباً مختلفاً عما انتجوه وربما كانت الكتب التي يكتبها جيمس بخاصة موجهة إلى جمهور أكبر ولكن هذا كله من شأن النقد الليثي وحده .)

اعتبر كتاب ونترز - إذن - سلسلة من المقالات النقدية فحسب ، عن أدباء أميركيين عاشوا في القرن التاسع عشر . أو اعتبره كما وصفه هو بعنوان إضافي « سبع دراسات في تاريخ المعاداة للثورانية بأميركة » وهذه المقالات السبع تتحدث عن هوثورن وكوير وملفل وبو وامرسون وجونز فري واملي ديكنسون وهنري جيمس . وطريقة ونترز في كل فصل - على وجه التقريب - أن يتحدث عن عقلية الأديب ويحلل أمثلة من نتاجه قارئاً كل ذلك بتقويم تفصيلي واقتباسات غزيرة وأخيراً ملخصاً قيم كتبه وأفكاره .

= أو روبة فيرفنس ويترف على الملأ بما فعله ثم يموت بين يديها وقد حطمه شعوره بالمظيئة، أما هي فتعيش لأبها ولعمل الخير .

وقصة موبى ديك وملفل ، قصة رمزية ميدانياً البحر ، وموبى ديك فيها هو اسم الحوت وقبطانها آداب شوف بصيد الحيتان وهو يرمز للارادة التي تقاوم القدر وتتحدى العواصف والبروق ، وفي النهاية يظهر موبى ديك ، ويفرق السفينة .

وأما « السفراء » فأنها من تأليف هنري جيمس وهي تصور ناشر أميركياً ذكياً أرسلته خطيبته الأرملة ليحضر ابنها تشاد من باريس وحين يصل إلى هذه المدينة يعرف أن تشاد يفضل البقاء في العالم القديم لأن له خليله هناك ، ثم يتخلل الناشر من مهمته ويتعلق بأحدى الممتريات فترسل الأرملة « سفراء » لاتقاع ابنها بالعودة ولكنهم يغفون في مهمتهم ولا يستطيعون أن يفهموا لم تغيرت طباع تشاد ، أما الناشر فإن ضميره يستيقظ وينتهي علاقته بصاحبه الجديدة ويمود إلى وطنه .

* قصة من تأليف مارك توين تجري الأحداث فيها على لسان هك Huck ويحكى فيها حكاية مناسراته ، كيف حاول الوصي أن يتزحزح ثروته وكيف غلر باجيتاز النهر ورافق أحد العبيد وبعض الاثاقين وعمل جهلواناً ... الخ .

أما هوثورن فهو في الأصل صورة للاخفاق ، رجلٌ أُخرج للناس قصة « الحرف القرمزي » وهي من أعلى الصور في الشر الإنجليزي ، ثم انغمس في رومانتيكية جوفاء . وأما كوبر فهو رجل كان ينطوي على مثال اجتماعي عظيم ثم نخره صداً العاطفة الرومانتيكية . وليس له أمل في البقاء إلا عن طريق قطع ننتزع من إنتاجه الكلي . ويتميز ملفل - بين هؤلاء - بأنه « أعظم رجل في عصره وقومه » واجه ثمار لعنة مول متقصصاً شخصية آهاب* فضغهمها وتغلب عليها . أما بو فانه رجل ممتاز بشيائه في النقد وفي الخلق الفني ولكنه ذو تفاهة متفردة فيها معاً . ويقف امرسون متخلفاً كثيراً عن جونز فري (الذي كان ذا ذكاء خلقي) وهو مصدر كثير من الاضطراب في أدبنا (٦) . وأما إملي ديكسون فانها « عبقرية شعرية من الطراز الأول » و « واحدة من أعظم الشعراء الفئائيين في عصرنا » . ومع ذلك فانها مغلوقة بقلّة النوق والجفاء . وأما هنري جيمس فرمز اخفاق مربع . وكانت غاياته ومقدرته العارضة رحيبة واسعة فخلقت منه ظاهرة تستثير اهتماماً لا يَبْلُغُ شأوه . وتبدو هذه الأحكام - لي على الأقل - (وقد قدّمت ملخصة دون جور مع العلم بأن الأحكام الحاسمة في مقالات ونترز المسهبة الغامضة لا يمكن استخلاصها في جملة) صحيحة دقيقة جميلة في حالي ملفل وبو . جائزة في حق امرسون وجيمس . متساحة في حق كوبر . موضع أخذ وردّ في حال هوثورن والآتسة ديكسون .

وفي « لعنة مول » أشياء جيدة تعدّ تقدراً قيماً . مثال ذلك تلك « العماية الجراحية » التي أجريت لبو ، فانها تأخرت كثيراً عن موعدها وكان

* هو اسم البطل في قصة « مولي ديك » : راجع التعليق في هاءش الصفحة السابقة .
 (٦) عندما أصدر ونترز كتاب « ادوين آرلنجتون رومسون » (١٩٤٦) أصبح امرسون هو النموذج الأكرم واضمحى كل ما هو رديء عند رومنتسون ينزى الى تأثير امرسون .

من حقها أن تكذب الانهماك المربع على الناقدين الذين يتخلون من بو
معبوداً لهم ، وبينهم ادموند ولسن وفان ويك بروكس . لقد أظهر ونترز
فيها جهل بو الناقد ودعواه العلم وكشف عن العاطفية المبتذلة في فكره ،
وسجل الصدمة المعقولة التي يلقيها من يطالع الطبيعة الآلية الفاسدة لآرائه
في الشعر والتي تحيل الشعر إلى « التفاهة والبهلوانية » وتشمل جماليات
الذين يعادون النورانية ؛ وفضح تفاهة نظرياته في الأوزان وجساوة أذنه
وعدّ مواطن شططه الغريب في تقويم الأدباء ، وأخيراً هدم أركان قصائده
وأقاصيصه بالنصّ على صغار أسلوبه بخاصة . وهذه العملية في مجموعها
« جزارة » لازمة ، وليس يقلل منها وزناً أنها وليدة أسباب ظلمة ، وأن
كل صفحة عند ونترز لتوحي بأنه يمترض على بو لأن بو يقاوم كل فن
وتقد يخضع للتقويم الأخلاقي (بل إذا عرف القارئ أن بين ونترز وبو
شبهاً قريباً من حيث أن كلاهما يقدر تقديرات جاعة مغربة ، وأن
نظرياتها في الأوزان متشابهة في التفاهة ، وإذا تذكر هذا القارئ التل
القاتل : « رمتي بدائها وانسلت » فليس هذا كله مما يفسد عملاً نقدياً
وكيفاً) .

وإذا استراح ونترز قليلاً من مسئوليات التقويم الأخلاقي وجدنا فيه
دارساً مدهشاً رحيب الخيال سديد الأحكام . وفي كتابه دراسات نقدية
عديدة ذات أثر أخاذ ، وبخاصة ذلك التحليل المسهب للرمزية الباطنية
في منظر من مناظر « الحرف القرمزي » حيث تقف هستر وابنها بيرل
متنظرين في مبنى الحاكم بلنجهام Bellingham ويريان نفسيهما في
المرآة مشوهين . وكثيراً ما يورد تحليلات في الأوزان قوية ، ومن الأمثلة
الجيدة على ذلك تحليله في كتاب « لئمة موك » ثلاث قصائد لامي ديكنسون ،
هذا على الرغم من أن نظرياته في الأوزان موطن شك ، وبخاصة نظريته
في القاعدة الوزنية للشعر الحرّ (وسنعرض لها فيما بعد) . وكتابه أيضاً مفيد

لما فيه من تحليل حادٍ لمظاهر متنوعة من التاريخ الحضاري الأميركي وأحسن مثال لذلك حديثه عن « التناقض الظاهري البيورثاني » وهو : الإيمان بالجيوية في الفكرة ، والعمل على أساس حرية الإرادة ؛ ويبدو أن وترز مدين بالتفصيلات في هذه الفكرة لحسري بمفورد باركس ويعترف وترز بأنه مدين لباركس ديناً كبيراً في كثير من مظاهر الفكر الأميركي ، غير أن تطبيقه لتلك الفكرة على ذلك الاتجاه الرمزي عند كتاب ولاية نيوانجلند . من كتن ماذر حتى هنري آدمس ، ليعد عملاً أصيلاً .

وكما أن دراسته لبو أكثر ما في كتابه إقناعاً فإن مجاوزته الحد في تقدير فنيور كوبر أقلها إقناعاً ، ذلك لأن وترز يحاول أن يجعل من كوبر أدبياً واقعياً ، فيدافع عن الصحة المصطنعة في تلك الأعمال الباهرة التي تضمنتها قصصه « حكايات الجورب الجلدي » * Leatherstocking Tales بينا الأصوب إن شئنا الحد في تحليل كوبر ودرسته أن نعتبره كاتباً رمزياً (وذلك هو ما ارتآه د. هـ. لورنس وجون ماسي) . ويقتبس وترز منظرأ يكاد يكون كاملاً من قصة « صائد الغزلان » The Deerslayer فقرة إثر فقرة ، من نثر كوبر المتناقل المترجح المتعسر ، شافعاً ذلك كله بمثل قوله « لعلّ عمل لا يقل عظمة في طوله عما يجده الانسان في سائر القصص الأميركية ، ما عدا ملفل » . أو قوله « وفجأةً ينتحل النثر صفة العمومية والعظمة لكي يبيّن المرء لتلقي الصفة المتأفريقية للأثر الذي يتلوه بعد قليل » . أما أعلى إطرأ فيضفيه وترز على قصة لكوبر عنوانها « ساحرة

* كتب كوبر (١٧٨٩-١٨٥١) سلسلة من خمس قصص تصور حياة « الحد الأميركي » The Frontier وتسمى باسم البطل لأنه كان يلعب جوربين طويلين من جلد الغزال ومنها الرواد The Pioneers والسهوب The Prairie وصائد الغزلان ، وتحكي هذه القصص مغامرات البطل - ابن الغاب الذي يكره القيود ويجب القنابات ويفهم طبيعتها وهو كريم لأعدائه وأصدقائه على السواء. أما قصة ساحرة الماء فتصور الحياة الأميركية على ظهر السفن واسم القصة مأخوذ من اسم السفينة.

الماء « The Water-Witch حين يقدمها باعتدال قائلاً : « لحي بالتأكد من ألح القطع إن لم تكن من أعماقها في النثر الأمريكي » . ويبدو أننا لا نبعد عن الحقيقة حين نرى السرّ الحقيقي لهذا الاطراء متصلاً بالأفكار السياسية الارستقراطية اللاديموقراطية التي كان كوبر يعتنقها . وبأختها « الرفعة البلاغية » . ويخصص ونترز أول جزء من مقالته للشاء على « الخلقية العامة » عند كوبر مسهباً مدافعاً عنها ، ويحتم تقديره بما يجب أن يعتبر أشد الصيحات المحزنة انداعية للتكامل انتصاراً للرجعية حين يقول « إنه ينطوي على مثل اجتماعي أعلى كان في زمانه قد أدركه التفنن والفساد . حتى إن وقوفه دونه كلفه سمعته ، ولعل ذلك المثل الأعلى لم يعش بعده مدتي عشرين عاماً » .

ولعل أحفل تقويمات ونترز بالاساءة ، في كتابه ، مروءه دون مبالاة على الشخصيات الكبيرة ، فهو يرى في ثورو وألكوت شخصين قليلي الأذى غريبي الأطوار من مدرسة امرسون ، ملمحاً إلى « السجبة الرعوية عند ثورو » و « البلاهة المأدبة في ألكوت » . ويعتقد أن هنري جيمس كان ملثماً مثله مثل شخصيات قصصه . إن كان لكلمة « لونة » التي يكثر من استعمالها من معنى . وعلى أية حال ، فكل فصل في كتاب « لعنة مول » يحوي نصيباً مقلوداً من الآراء التقويمية السطحية التي يقذف بها ونترز حول الأعمال الأدبية أو حول بعض أجزائها بل عن أسطر منها أحياناً ، وكلها آراء ذاتية ، وقليل منها مؤيد بالبرهان . ولنتناول بضعة أمثلة كيما اتفق : يستبعد كل ما كتبه هوورن ما عدا « الحرف القرمزي » لأنه في زعمه « يدل على إخفاق » أو هو « تافه القيمة » ، ويختار الفصل السابع من « صائد الغزلان » لأنه « خير قطعة مفردة في النثر كتبها كوبر » ، ويختار الفصل الأول والأخير من قصة « السهوب » The Prairie لأنيها « يتلوانه في حسن » النثر . ويعد « بنيتوشيرينو » Benito Coreno

هو الجزائر المسحورة، Encantadas و «بلي بَدْ» Billy Bad خير ما كتبه ملفل باستثناء مولي ديك. ويعد خير الأبيات التي يستحسنها من شعر بو. لأن «نسجها لا بأس به» ومجموعها أقل بقليل من مائة بيت. موزعة في خمس قصائد. ويطلع القصائد الثلاث من شعر إملي ديكتسون وهي التي تجمع بين «أعظم قدرة وأجمل أداء». ويشير إلى أن هناك رجلاً يسمى فردريك جودارد تكرمان * F.G.Tuckerman. «مُشبَّه» لهو ثورن في رومانسياته المتأخرة إلا أنه يكتب أحسن من هو ثورن. وأن قصائد جونز فري «وهو كاتب موثر» ممتازة «في حدودها» مثل قصائد ترايرن Traherne وهربرت أوبليك.

ويستحق ونترز ثناءً على الطريقة التي درس بها هرمان ملفل، إذ هو الوحيد من بين النقاد المعاصرين: باستثناء ف. أ. ماثيوسن الذي أعطاه - أخيراً - ما يستحقه من حيث هو أعظم كاتب أميركي. وواحد من أرفع القصصيين في العالم. إن ونترز ضعيف أو محدود جداً - على الأقل - في تفسير المعاني العميقة في مولي ديك غير أن تحليلاته الرمزية المسهبة لبعض القطع باللغة القيمة، فمثلاً يبدو أنه غير واعٍ لصور الشلوذ الجنسي التي تجري خلال ما يكتبه ملفل وبخاصة تلك التي تجمعت

* الأول قصة تاجر إسباني اسمه بانيوتشيرينو يحكي كيف أبحر من بونس إيرس ومنه نحسن بحاراً ورحالة زنجي ثم هبت عليه عاصفة عند كيب هورن فغرق كثير من بحارته وأهلك المرض أكثر من بقي منهم دين الزنوج، يحكيها لقطان أميركي اسمه ديلاو، وتنتهي القصة بتسرد الزنوج واستيلاء ديلاو عليهم ودخول التاجر الإسباني أحد الأدلة.

والثانية قطع وصفية، أما الثالثة فأنها تصور بلي يد الأنموذج للبحار الجليل والجلال ورامته كرمه ضابط ذم يدعى كلاخارت دون أن يدرك بلي لسلاجة سر ذلك المقت ويفصل كلاخارت قصة تمرد ينسب تدبيرها إلى بلي ويومه بذلك عند القبطان فيثور بلي ويضرب خصمه ضرباً قاسية وعدلة يضطر القبطان إلى أن يحكم عليه بالموت شقاً مع صفقه عليه، لبرامته من التهمة الأولى.

* تكرمان (١٨١٢ - ١٨٧١) ولد في بوسطن ورحل إلى نيويورك وكتب في النقد والمقالة والتراجم كما أنشأ قصصاً ورومانسية من الأسفار والرحلات.

في قصته الكثيرة « بلي بد » (وهذا قصور غريب حقاً حين نعلم أن ونترز من النقاد القلائل الذين لم ينجلوا من التعليق على الشذوذ الجنسي فيما كتبوه بل إنه لحظ في قصيدة من قصائد روبنسون موضوعاً يحتمل أن تكون له صلة بالشذوذ الجنسي) . ومع هذا فإن دراسة ونترز للمفعل قطعة فذة وكفاهما أنه ضمنها اقتباساً كاملاً تبدل على جودة اختيار . بل ربما كان ونترز في هذه الدراسة ، « لهُ عندما درس بو ، يعطي الأديب ما يستحقه من تقدير صائب لأسباب خاطئة وربما كان سرّ اهتمامه بما يثني عليه من كتب ملفل أنه وجد فيها « الأخلاقية » التي يبحث عنها في الأدب . وهب ذلك صحيحاً ، فانه شيء لا ينقص من قدر تلك الدراسة .

وهناك نقاط إضافية عن « لعنة مول » تستحق أن تذكر : أولاً : مسألة « معاداة النورانية » : سرّ العنوان الإضافي للكتاب ، وهي تهمة يكثر من تكرارها ، إكثاره من ذكر « الرومانتيكية » : وبين المصطلحين وشيعة نسب . ويعني ونترز بمعاداة النورانية نوعاً من الانفعال الكاذب يزيد فيه قدر الشعور الناتج عن مقدار الدافع المحرك له . وهذا هو ما كان يعنيه الأغريق بكلمة « هستيريا » ويرونها مرضاً نفسياً مركزه الرحم . وعلى أساس هذا المفهوم يرى ونترز الأدباء السبعة المذكورين مصابين بمعاداة النورانية — على وجه ما — بل يرى أن هذا المرض هو أكبر الظواهر فيما يسميه « الفترة الرومانتيكية » الممتدة من ١٧٥٠ حتى اليوم . ولا حاجة إلى القول بأن هذا المصطلح « معاداة النورانية » في كتاب « لعنة مول » كالغربال لا يمسك ماءً ، شأنه في ذلك شأن المصطلح الآخر « شرب الدم » ، ولا شك في أن موقف رجل يتهم قرنين من تاريخ الأدب برمته مستثنياً برذجز وستيرج مور لأنهما ، فيها يرى ، ولدا خطأ في ذلك العصر — إن مثل هذا الموقف ، في أحسن أحواله ، قلق هش خرع لا يطمأن إليه . ثانياً : لا بد من أن ننبه إلى أن معالجة هنري جيمس في الكتاب

— إذا صرفنا النظر عن التقييم المتناقض المشوه الذي يورده ونترز . إذ يراه حياً رمز إخفاق مربع ويراه حياً آخر أعظم قاص في الإنجليزية بعد ملفل — لمي من أشد الكتابات النقدية قصوراً في عصرنا .

٣

لم يصبح التقييم الجمالي المنظم للأعمال الفنية غاية رئيسية للنقد . في تاريخ الأدب ، إلا بعد عصر النهضة ، وظل منذ عهدئذ حتى القرن الحاضر هو المنهج السائد . أما النقاد الاغريق والرومان ، فكانوا يهتمون في الدرجة الأولى باليوطيقا ، وتحليل الطبيعة الاجتماعية للفن والتأثير الفني . وأما نقاد القرون الوسطى فقد وقفوا همهم على الضمير الأخلاقي والباطني ، وارتكز قد عصر النهضة وبخاصة في إنجلترا على إيجاد التبرير الخلفي للأدب الخيالي . ولما حل العصر اليقوي بإنجلترا • أخذ النقد ينتحل التعلق بالتقييم وجرى عليه طوال ثلاثة قرون مثلاً كانت الحال في أوروبا بعد النهضة وفي أميركة حوالي عهد الثورة بعد فترة من الاحجام الطبيعي .

وفي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بإنجلترا ، ازدهر النقد التقوي ، وبلغ فيه أمثال سوماس رايمر وجون دنس وصمويل جونسون ذروة التقريرات التعصية التي يتضائل أمامها ونترز . أما رايمر الذي وصفه ماكولي وفي وصفه شيء من الملل « بأنه أردأ ناقد عاش على ظهر الأرض » فانه قد تأدى إلينا في صورة أضحوكة ، واسمه مرادف للغباء العميق في النقد ، غير أنه في عصره كان بعيد الأثر . فقد أثر في القراء حين استبعد شومر قائلاً « إن لغتنا عندئذ لم تكن قادرة على إبراز شخصية بطولية » وتأثروا هم حين أعاد كتابة مسرحيات يمونت وفلتشر حسب فكرته عن الصحة الكلاميكية وحين مزق مسرحية « عطيل » نصفين لأنها

نسج من المراء أو لأها « مسرحية مضحكة دموية دونغا تملح أو نكهة » كتبها رجل كان يظن أن امرأة فينيية عريضة الأصيل . تستطيع أن تحب زنجياً . ويقول رايمر أيضاً في شيكسبير « إنه يبدو في المأساة في غير بيته : فأفكاره معوجة وهو يهذي ويهيم على وجهه دون تماسك ، ودون أي قبس من عقل أو أي ضابط يزعه ويحد من جنونه » . أما شعره فإن « سهيل الحصان » ونباح « الزغاري » يحملان معنى أكبر مما يحمل . وكان جون دنس يرى في أحكام رايمر على شيكسبير رغباً عن بعض اختلاف بينهما « أحكاماً معقولة عادلة في أكثر جزئياتها » . وقد حسن في مسرحية « نساء ونمسور المرحات » The Merry Wives of Windsor وجعل عنوانها « الشهم المضحك » The Comical Gallant : وعلى هذا كله فإنه كان ناقداً أميل إلى الناحية الخلقية . مؤمناً بأن الغاية الكبرى من الشعر هي إصلاح العقل البشري الآثم . غير أن تقويماته المترمة وبخاصة ما يتعلق منها بإسكندر بوب « علوه اللود » أو مراجعته الممتازة لرواية « كاتو » Cato لاديسون كانت مثل أحكام رايمر تصفية تحكيمية ، ومرسلاته العامة في الأدب أعلق بالجزئيات . وأما الأحكام القوية التي كان يصدرها جونسون عن الأدباء في أحاديثه لبوزول أو فيما قيده في كتابه « سير الشعراء » فإنها أشهر من أن يعاد فيها القول هنا ، غير أن بعض تقاريراته التي لم تزل بشيرة واسعة . يستحق التنويه . ففي مقالة نشرها في « الجواب » Rambler عن سنسر نزع إهاب « أسلوبه القاسد » وصفع الدورة السنبرية « الصعبة المنشرة المتعبة » بل إنه في مقدمة كتبها عن شيكسبير - تقديرًا وتبجيلاً - لم يتورع عن عدّ نقائضه من مثل « انه قلما يوفق كثيراً في المناظر الخزلية » و « ان خطبه - على وجه عام - باردة أو ضعيفة » وزاد

قائلاً : إنه إذا اعتبرنا حال حياة شيكسبير وهمجية عصره ، فعل القراء « أن يسامحوه على جهله » .

وأكبر ناقد تقويمي منتصف شهبه القرن التاسع عشر خلفاً لرايمر وونس وجونسون هو ولتر سفج لاندور W. S. Landor فقد كان في مقاوره أن يصفع فرجيل نفسه لأنه استعمل تعبيراً لاتينياً غير دقيق وأن يصرح بأنّ ليس لبوليتيان (انجيليو بوليتريانو) إلا قصيدة واحدة تستحق التقدير ، وأن يهاجم كولردج هجوماً شريفاً ، ويستبعد الأدب الفرنسي بخلافه وبخاصة المأساة الفرنسية وفولتير ، ويضحي بكلّ من بوب وبيرون . وفي حمله - صراحة - عبث التقيوم التصفي إلى نهايته المنطقية ، كما حمله ونترز ضمناً - قرر لاندور أن أسوأ ما خطّه ممثلاً في « أحاديثه الخيالية » العشرة « Imaginary Conversation » لا يمكن أن يسمو إليه أرفع خصومه موهبةً ، في عشر سنوات من الكدّ ، وأن الاصبعين اللتين تحملان قلمه لها أقوى من داوي البرلمان .

ومن الواضح أن ليفور ونترز يميّ في سلسلة هؤلاء الرجال مباشرة ، وأنه مثل لاندور ، رجعة إلى ما قبل عصره بقرن كامل حين كان « القول الفصل » مظهرًا سائداً في النقد والأدب . وهو مثل هؤلاء جميعاً ، يني تقويماته على الكلاسيكية والايان بالموثوث ، ومثل معظمهم في أنه يصدّع بتقويماته خدمة لقضية رجعية سياسية . وقد قال بعض هذه المقارنة بينه وبينهم نقاد آخرون ، فقارنه كليث بروكس برايمر في كينيون ريفو Kenyon Review عدد الربيع سنة ١٩٤٠ لتشابهها في « جوانب القوة والضعف » ووازن كثير من المراجعين بينه وبين جونسون ، ربما لأن ونترز سبقهم إلى القول بأنّ جونسون هو الناقد الانجليزي الذي يستحق أن يوصف بـ « العظيم » ، ولكن لم يلاحظ أحد وجه الشبه المنزع بينه

وبين دنس ، لأن دنس عندما يهاجم الشعراء الذين يحسبهم أربابهم لا لأنهم فحسب فنانون خاطئون بل لأنهم أشراو يعادون الأخلاق ، أو حين يقول « إذا كان المرء واقعاً من نفسه فطيه أن يتكلم في ثقة متواضعة » . أقول : إن دنس في هذا كله ليس إلا تجسداً ميكراً لوترز . وإذن فإن قرنين من الزمان لم يغيرا شيئاً في كفية النقد التقويمي إلا قليلاً . حقاً إن معجم وترز التقدي وأمثلته معاصرة ، غير أن قلبه وفكره يمشان - فيها يبدو - في لندن سنة ١٧٠٠ .

وهناك أرومة نقدية أخرى يتسب إليها نقد وترز ، وهو قد جلا النقاب عنها بقوله في كتاب « البداية والاعطاط » : « إن هذه الفكرة عن الشعر في مجملها العام ليست أصيلة ، ولكنها إعادة للأفكار التي كانت سائدة في النقد الإنجليزي منذ أيام سدني ، وظهرت في أكثر كتب الدفاع عن الشعر منذ سدني أيضاً وبخاصة فيما كتبه آرنولد ونيومان » . وهو يعني - بالطبع - سلسلة النقد الأدبي المبني على الأخلاق ، ذلك النقد الذي بدأ منذ أقدم كتاب يونان ، وهو موروث يطابق أحياناً مبدأ التثويم التعسفي ، ويسلك أحياناً سبيلاً مجافياً له ، ومن الواضح أن وترز يرى موضعه في هذه السلسلة أيضاً . ولقد يهرج النفس أن نشهده يقارب بين عنف طريقته الجافية وبين لطف سدني ونيومان ظاناً أنهما من معدن واحد . بل لعل التشابه بينه وبين آرنولد أدق وأقرب . ومع أن وترز قد ينكر ذلك التشابه مستاءً ، فإن مبدأه الأساسي أعني إيمانه بأن الفن « هو تحلل الفهم الخلفي الثابت للتجربة الإنسانية » ليس - فيما يبدو - إلا إعادة لمبدأ آرنولد : « الفن هو نقد الحياة » عن طريق تطبيق المبادئ الأخلاقية . ولا ريب في أن هناك أنواعاً أخرى من النقد الأخلاقي في الأدب ، يُغفل وترز ذكرها بمروعة - هناك ماكولي ونظيرته الأخلاقية النفعية التي تختق الأنفاس ، وتمثل مبدأ حزب الأحرار . وهناك تولستوي ومفته

المتعصب لكل فن" يدق على فهم القرن الروسي ابن القرن التاسع عشر .
وهناك الحياء الخائر المصطنع عند ولیم دین هولز الذي يقترح ألا تحتوي
القصص ما يجعل القصاص من ذكره أمام الفتاة ، وكثيرون كهؤلاء
رداءة . ومن الجور أن نضع خلقية ونترز المترفة في صف مع هؤلاء ،
ومع ذلك فكلهم داخلون في سلسلة النقد الأخلاقي مثلما أن أردأ شطحات
رايمر معلود في نطاق النقد التقويمي ، فإذا جمع شخص مثل ونترز ودنس
بين الموروثين في نقده فقد ينجيه من التردّي في الصلف المستكبر أو الحفاقة
المستعلية أن يكون هو نفسه مصيباً حقاً . ولا حاجة إلى القول بأن ونترز
منقوص الحظ من ذلك .

٤

في عصرنا نماذج أخرى من التقويم النقديّ تشبه في تمسّتها أحكام
ونترز وأكثرها أقلّ من أحكامه نصاً على الأخلاق - بعض الشيء -
فهناك في المستوى الصحفي (أو كان كذلك لأنه قد تخلّى فيها يبدو عن
النقد الأدبي إلى الأبد) رجل اسمه ه.ل. مكنن H. L. Mencken العلو
الجبار لعصبة « البلهوازيين » * وتبدو تقويماته المتعسفة دائماً وليدة جهل
ساذج ، ومع ذلك فإنها تسخر من تقويمات ونترز على نحو عريب فقد
وصف مكنن كلاماً من بو ومارك توين بأنهما « الشخصان العالميان اللذان
أسهمتا بهما في دنيا الأدب ، دون ريب » وأعلن أن ليريت ودورث
ريز « قد كتبت أروع الشعر ، وأن شعرها أبلغ وأجمل - على التحقيق -
من شعر كل الشعراء المحدثين مجتمعين » ، وزعم أن هنري جيمس هو
« هوراس ولبلول » ** الأميركي ، ووسم أحد اثنين أو ثلاثة من المفكرين

* booboisie وهي كلمة مصنوعة من boob وتعني أبله أو أحمق ومن المقطع الثاني حصل
مثال برجلوازي وقد صغنا على مثلاً « البلهوازيين » من بله جمع أبله مع الانصاف الأخيرة .
** أي هوغندا لايمير كين شيهلوراس ولبلول (١٧١٧-١٧٩٧) الأديب الإنجليزي المشهور مثلاً بالإنجليزية .

الأميركيين المخلصين ، ممن لا يشك في حقهم ، وذلك هو نورشمن
 بلين . بأنه « ظاهرة إنسانية » . وإذا عارضنا تقويمات منكم بتقويمات
 ونترز وجدنا أن القاعدية في تقويمات منكم هي حيزه عن أن يفهم الأدب
 الجاد وأنه علم خصم لكل شكل من أشكال الخلق ، ولكن من المدحش
 تقارب ما قاله عن يو وتوين بما قاله ونترز عن كوبر ، ومثابرة تقديره
 للبريت ريز بتقدير ونترز لاليزابث دارويش .

أما المنهج الكبير الآخر لتقويم المتصف في قلدنا فهو عزرا بوند الذي
 كان صديقاً لمنكن - مدة طويلة - ؛ وقبل مرحلة الفاشية والبارانوييا
 (مرض المنظمة) بوقت طويل . كان بوند يصدر أحكاماً تبدو أمامها
 أنسطح أحكام ونترز بأهنة شاذة . فقد وصف « الفرغوس المفقود »
 Paradise Lost بأنها ملودراما مصطنعة كتبها رجل « غليظ العقل »
 « حلوي » ، مشير للاشمزاز « بيسي » ، واستبعد أدب القرن التاسع
 عشر برمه ، وأعلن أنه يفضل صورة الآتية الكسندر الشاب التي رسمها
 ويسلر على كل « الرسوم اليهودية » التي أنتجها بليك ، وألقى بتاسو
 وأريوستو وسبنسر في « كومة النفايات » ، ونفذ فريدين لأنه « قدم حمام »
 وانتاجه لأنه « جذب صراح » وأعلن أن تاريخ هيرودوتس « أدب »
 وتاريخ نوسيديد « صحافة » وهاجم رجلاً يسميه أحياناً أرسطوطاليس
 وأحياناً أخرى « أرى سطوطاليس » لما كان يصطنعه من « تحريف وسند
 وترميم » .

ومن المحتمل - في أقل تقدير - أن بوند نفسه لم يكن يؤمن بهذه

• فيلن (١٨٥٧-١٩٢٩) نال الدكتوراه من جامعة ييل ودرس في جامعة شيكاغو ؛ أول
 كتابه « نظرية الطبقة المتصلة » هاجم فيه التقسيم التجارية عند طبقة ذوي الأموال ، وكان شديد المهجوم
 على النظام المالي القائم بالأميركية في زمنه .
 • من المرحلة التي انفضى عنها بوند ، وتشمل إيمانه بالفاشية ، ومهاجمة السياسة الأميركية في
 الحرب العالمية الثانية ، ثم انقباض طبعه والقفاز في مستشفى للأمراض العقلية .

الأحكام . فقد قال مرة مشيراً إلى حكم أصدره فضل به كاتولس من بعض نواحيه على سافو : « لا أدري إن كان هذا صحيحاً أو غير صحيح ، فعلى المرء أن يتناول الأمور بحقل متفتح » . وقد سجل كذلك دراسة جميلة مسهبه لجيمس وعبريته وشفعها بقوله « إن المرء ليقراً هنري جيمس لمجرد ما فيه من وحشة وظلام » .

ومن أشد المظاهر غرابة في تقويمات بوند أنه يكاد دائماً يجمع بين أديب مجيد وآخر رديء، أو بين أثر لهذا وأثر لذلك ويسوي بينهما . فقد تحدث عن « تار » Tarr لوند هام لويس جنباً إلى جنب مع كتاب « صورة الفنان في شبابه » لجويس بنفس العبارات ، وقرن بين « مينا لوي وماريان مور » وأشار إلى أن جوزف جولد ووليم كارلوس وليمز شاعران معاصران بارعان . (وأقول استطراداً : إن ولدو فرانك وهو ناقد تقويمي آخر عاطفي يصل إلى هذه النتائج التاعسة عيناها بالجمع بين شرود أندرسون ومانويل كروزف ، وبين د. ه. لورنس وج. د. برسفورد ، وبين « الموهبتين الكوميديتين » - دوروثي رتشاردسون وجيمس جويس) . ولعل هذا القرن بين أديب عظيم وآخر متخلف - من كل أحمق بليد مستكتب بأجر - بآصرة واحدة من الملق ، .. لعله أن يكشف عن نقص في اللوق أكبر وأخطر من الانقصار على مدح الحمقى والبلداء المأجورين .

وفي النقد التقويمي - في عصرنا - نوع آخر رئيسي يمكن أن نسماه « تصحيح الرأي » ، ومن أشد أمثلته تخلفاً في اللوق ، على مستوى منكن ، كتاب لآرنست بويد عنوانه « تمجيدات أديبة » Literary Blasphemies وهو محاولة لإعادة النظر في التقديرات الموروثة حول عدد من الأدباء ، من شيكسبير حتى هاردي ، يمثل هذا الأسلوب في وصف ملتن « ذلك المغرب » .

• المغرب صلة الخيل ؛ وهو القرس الذي يهبط أشجار عينيه مع زرقها وهوصفة قريية في مدلويا من albino ويسن ذا بشرة بيضاء وشعر أبيض وعينين صغيرتين .

المصاب بداء العظمة الذي كان عاه دون ريب أثراً للزهري الموروث « وفي وصف جيمس » رجل متهمس بحب الانجليز ، وصولي في المجتمع ، صرف كل وقته بتتبع مصطلحات تقوم مقام كلمة الآلة الكاتبة . أما في المستوى العلمي فكلّ أستاذ في الأدب ألف كتاباً قد جرب أن يقترح فيه - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - أسماء الأدباء الذين بقدمهم أو يؤخرهم . وهذا نشاط عقيم لأن الناقد قلما ينجح ، أما الأستاذ فلن ينجح ، في تغيير الذوق الأدبي . وإذا اجتنبنا الضغينة المتسفة التي يبدو أن مصحح الآراء يحملها دائماً نحو كل ذي عجد موثل (ونشاط وترز لسوء الحظ نموذجي في هذه الناحية) قلنا إن هذا اتجاه لا ضرر ينحى منه فهو ضرب أستاذي لطيف من اعتداد بالنفس ، لا يحقق غاية .

٥

ولعل أهم مسألة يحلو اعتبارها في تقويمات وترز هي - بالدقة - ما الذي يعنيه بقوله « أخلاقي » . فقد عرفها أو استعملها لتؤدي عديداً مختلفاً من الأشياء بعضه لا يلام البعض الآخر ، وبعضه لا معنى له أبداً . وقد سوى بينها وبين « الجهاد للوصول إلى مثال في الشكل الشعري » وجعلها تعني كلاسيكياً في مقابل ما هو رومانتيكي ، وتعني « تقليدياً » في مقابل « تجريبي » أو تعني « شعوراً معتدلاً تخفزه دوافع صحيحة » ، أو « شكلاً شخصياً واتجاهاً مسدداً » ، أو تحلّ في موضع واحد - على الأقل - محلّ « إنساني » . وفي بعض الأحيان تبدو مصطلحاً أدبياً فنياً قريب الشبه مما يسميه آرنولد « الأسلوب الفخم » أو « الحد الرفيع » ، وأحياناً تعني « تعليمياً » وأحياناً هي التزعة الأخلاقية العادية ، أو اللوق الحسن ، وفي بعض الأحيان لا تعلق معنى « رجعي » ويبدو أنها في بعض الحالات ليست أكثر من نعم يدلّ على أن وترز أعجب بالعمل الفني وظنه جيداً . ولا يربط بين هذه الاستعمالات جميعاً خيط واحد

إلا أن « أخلاقي » كانت في الأصل شيئاً واضحاً عند وترز ، لعله ذاتي أو لعله نظام فني مساوٍ لما يسميه الانسانيون المحدثون « الوازع الداخلي » ثم اتسعت في الدلالة حتى أصبحت تشمل نتائج هذا الوازع ، ومن ثمّ تشمل كل عمل أو نزعة يمكن أن يفترض وجود هذا الوازع وراءها ، أي تشمل كل عمل يحبه وترز وكل نزعة يحترمها (٧) .

وثمة طريقة أخرى تطلعننا على ما يعنيه وترز بقوله « أخلاقي » ، وتلك هي أن نلاحظ ما يعده « غير أخلاقي » - وهذا يضم - أولاً - كل المترادفات المضادة لاصطلاح « أخلاقي » كانهدام الشكل ، والرومانتيكية والتجريبية وكل شعور مبدّد أو هستيري أو « محفوز ببنوافع غير صحيحة » ، والانفعالية الكاذبة وما أشبه . وفي المقام الأول يمقت وترز شيئين هما : البدائية والانحطاط . فالشعراء البدائيون - كما يعرفهم - هم الذين يستفلون كل الوسائل الضرورية لبناء قصيدة قوية ولكن مجال مادتهم محدود ، أما المنحطون فهم الذين يظهرون إحساساً مرهقاً باللغة ، وقد يكون لديهم آفاق واسعة ، ولكن عملهم ناقص شكلاً أو هم الذين أضغمتهم جريرة الشعور بعض الضعف لا كلّه . ويفسر وترز هذا بقوله : الشاعر البدائي شاعر كبير في مجال صغير والشاعر المنحط شاعر كبير تنقصه إحدى القدرات الهامة . ومثال الأول ولیم كارلوس وليمز ، ومثال الثاني ولاس ستيفنز . وهذه التفرقة صحيحة متينة ، ومع أن استعماله للاصطلاحات كاستعماله لمصطلح « معاداة النورانية » يكاد يكون محض تحكّم لأنه لا صلة له

(٧) في آخر إنتاج لوترز يبرأن « أخلاقي » أصبحت هي مسألة النزعات التي يبر عنها الشكل المنشور لمفهوم القصيدة. فهو يقول عن « اختيار رويصون لمادته » و « موضوعاته » و « مباحثه » إنها تضمن هذه « الاخلاقية » وأن قصيدة مثل « ذروة التلة » Hillcrest تند « أخلاقية » مضادة « الرومانتيكية » لا لشيء إلا لأنها « تبيننا ان الحياة تجربة شاقة لا تتحمل إلا بالآلم ولا تفهم إلا بمرء . وبعبارة أخرى إن القصيدة الرواقية التي تدور حول « تحمل الآلم وتحمته منه وفقاً لا هروياً » تعد قصيدة « أخلاقية » .

بالأصل الاشتقاقي فكلمات أو الاستعمالات المألوفة ، فليس من سبب يمنحه من أن يسمي « بدائياً » و « منحطاً » ما يسميه كاتب آخر « صغيراً » أو « ناقصاً » وما يسميه ثالث « كذا » و « كيت » . على أن ونترز يحدث اضطراباً حين يستعمل كلمة « منحط » بمعنى أميل إلى الاتباعية كأن يقول في سدي وسينسر « إنهما منحطان » لأنها يهتان « باصطناع مناهج لا معنى لها نسبياً » . أو حين يهاجم هنري آدمز بأنه « صورة لليورثانية المنحطة » وسوينبرن بأنه « صورة لانحطاط الموروث الأدبي » . وأخيراً فان العدو الأول لـ « الأخلاقية ونترز شي » يسميه « مبدأ اللذة » وهذا ما دعا كلينث بروكس ليّسمه « بالرواقية » وهو يرى هذا المبدأ تمثلاً في أصرح حالاته عند ستيفتر (وأقول استطراداً ان أساس هذه الدعوى راه ريك لأنه ينظر إلى قصيدة « صباح الأحد » من خلال محتواها الثري فقط ، وكذلك زاد ميله إلى هذا الاتجاه في تقدير الشعر مع أنه يستنكر هذه الطريقة صراحة في موضوع آخر) . وينتهي مبدأ اللذة - فيما يقوله - إلى « السامة » مثلاً أن انحطاط آدمز انتهى به إلى « القوضى » ؛ ويرى ونترز أن كل أدب لا بد من أن يردى في إحدى هاتين الموضتين إذا لم يكن مؤملاً على « الأخلاق » .

والنص على الأخلاق هو لب النقد عند ونترز وربما كان مدينياً به إلى الإنسانيين المحدثين وبخاصة ايرفينج بايت (ومنه أيضاً استمد طريقة الأحكام التصفية المتهورة) . وقد اعترف ونترز بأنه معجب ببايت وأنه « تعلم منه الكثير » كما اعترف بدين ععدد لعدد من أفكار بايت وتحليلاته ، ويبدو أنه لم يقد كثيراً من سائر الإنسانيين المحدثين ، وصرح بأنه لا يعد نفسه واحداً من جبايعهم بل إنه في مقال له نشره في مجموعة عنوانها « نقد التزعة الانسانية » أعدّها كلنستون هارتلي غراتان * ، هاجم التزعة الانسانية

* صدرت هذه المجموعة سنة (١٩٣٠) بعنوان The Critique of Humanism أما غراتان الذي أعدها فهو ناقد أدبي ومؤرخ .

الجديدة بمراة ورمى كثيراً من دعائها بتهمة « الانطباعية المتحلة » و « الآلية الأخلاقية » بلهـ الكتابة الرديئة والعنف المتهور (وهذه تهمة ممتمة) . وسوء الأدب و « الافلاس الروحي » . على أن مقاومة ونترز للرومانتيكية ، لأنها تريد « اطلاق » العواطف لا « كبجها » هو نفس المبدأ الذي تدور عليه النزعة الانسانية ، ولا ريب في أن ونترز أقرب إلى هذا المذهب من أي مذهب آخر .

دعنا نتوجه بعد عرضنا لأخلاقية ونترز إلى توضيح نظرياته في الأوزان ، فهي حرية بذلك : يبدي ونترز وبخاصة في « البداية والانحطاط » اهتماماً كبيراً بالتفصيلات الشعرية ، وكثير من تحليلاته للبحور ذو قيمة أصيلة مثل تحليله لثلاث من قصائد إملي ديكنسون : تقدمت الإشارة إليها . ومع ذلك فإن هناك خطأين كبيرين يفسدان نظريته في الوزن وبعض تطبيقاته العملية وأولها : ما يمكن أن يسمى « أغلوطة الإيقاع الحكائي » وهي الفكرة التي تقول إن البحر والاختلاف الوزني وحدهما يوحيان بالمعنى أو بالحال (لا أنها يقويان المعنى فحسب) وكثيراً ما تصدى هذه النظرية نقاد بارعون (بينهم زشاردز) فأبطلوها بلباقة ، وذلك بوضع كلمات أو مقاطع لا معنى لها في سياق الإيقاع نفسه ، فاذا الإيقاع في شكله الجديد لا يحدث شيئاً من الإيماء المزعوم . ومما يدهش له المرء أن يظل ونترز مؤمناً بهذه الفكرة ، على ذلك كله . أما خطأه الثاني فهو النظرية التي ترى أن الشعر الحرّ منتظم يمكن تقطيعه إلى تفاعيل فتكون التفعيلة الأولى طويلة تحتوي نبرة ثقيلة يتلوها ما شئت من نبرات خفيفة ومقاطع غير منبورة . وقد خصص ونترز لهذه النظرية جانباً رحباً من كتابه « البداية والانحطاط » وخلق تحليلات واسعة مسهبة متساعها في قبول نماذج كثيرة من المستثنيات والأبيات الشاذة حتى كاد يستوعب كل شيء خارج عن تفاعلاته بحيث لا يتبقى ما يشذ أو يستثنى . ويقف في وجه ونترز ذلك السؤال الحتمي

الذي يحطم كل جهوده ، وهو : لم لم يكن في المستطاع « تفعل ، أي عبارة نثرية . بما في ذلك عبارة ونثرز نفسه ، بهذه الطريقة نفسها ؟ ولا جواب له على ذلك إلا قوله : إن الترتيب المقطعي في النثر عفوي عارض بينما الترتيب المقطعي في الشعر الحرّ تعدي - فيما نفترض - ، وإنا « نحس » بنوع من الإيقاع النغمي في الشعر الحر ولا نحسّه في النثر .

إن علم العروض ما زال شكلاً من أشكال « خفة اليد الحوائية » . لأن أكثره لا ينفك في عقل « المفعّل » لا على صفحة القرطاس (حتى إن هوبكتر - مثلاً - يستطيع أن يقطع أي شيء في إيقاع سنحدر وذلك بيده كلّ تفصيلة بمقطع قويّ منبور - وكان في مقدوره أن يقطع كل شيء بإيقاع صاعد ، يمثل تلك السهولة ، لو أنه بدأ التفصيلة بالمقطع الثاني لا بالأول) . ولعل تقطيع ونثرز للشعر الحرّ - على هذا الاعتبار - ليس أشدّ شلوذاً من أكثر ضروب التقطيع التعمفي . على أنه حين يكتب شعراً حرّاً على طريقته في الوزن فإنه يصبح أسيراً لنظريته كالمساحر الذي أدّى دوره على المسرح وما يزال مندبّله يصرّ على أن يتشكل في صورة العلم الأميركي (٨)

وكل تقدير عام لا يفور ونثرز لابد من أن يحسب حساباً لنواحي عجزه وقصوره ؛ ومن أوضح هذه النواحي ضيق المعرفة عنده . نعم إنه مطلع ،

« لا نلظ أن هذا الحكم يسري على العروض العربي ، لأنه لا يعتمد على النثر وعدمه بل على طول المقطع وقصره .

(٨) ليس في نطاق هذه المقالة أن ننحس شعر ونثرز ولكن ما يتفق وسياق ما نحن فيه أن أقول : « إن ما قرأته في شعره يبدو ملائماً لمبادئ النقدية أي أنه تقليدي في شكله ، أخلاقي كلاسيكي بطيه ومن نوع قديم بعض الشيء ، وأكثره وليد مناسبة أو تعليمي في طبيعته وكله مكبل غير منطلق . أما هل هو لطيف حامد الحركة أو هو أكاديمي يليه حتى الموت قسبه يعتمد الحكم فيه على ذوق القارئ الذاتي » .

ولكن اطلّعه - فيما يبدو - يدور في فلك ضيق لا يتعدى القصة الانجليزية والأميركية والشعر الحديث في الأدب الانجليزي والأميركي والفرنسي . ويظهر أنه لم يتعرف إلى أيّ أدب من آداب القارة الأوروبية عدا الفرنسي وإذا استثنت دانتى فليست أذكر ورود ذكر لأديب خيالي آخر في كل آثاره النقدية . ممن ترك آثاراً في غير اللغتين الفرنسية والانجليزية ، ومراجعته الفرنسية محدودة أيضاً . ولنختار بضعة أسماء اتفاقاً : لم يذكر ونترز أبداً دوستوفسكي أو بوشكين أو بوكاشيو أو برارك أو غوته أو هايني أو مرفانتس أو لوب دي فيجا أو حتى ستندال أو فيون . وليس معنى هذا أننا نريد إليه أن يتحدث عن الأدباء الأجانب بعد إذ بدا أنه ملتزم بعدم الإشارة إلى شخص لا يستطيع أن يقرأ آثاره في لغته الأصلية ، وإنما نريد أن نشير إلى خطأ فادح في الطريقة التي ينفجها ونترز دائماً وأبداً وهي أن يقال : هؤلاء أعظم القصصيين وهؤلاء أعظم الشعراء ثم لا يكون هؤلاء وهؤلاء إلا من الانجليز أو من الأميركيين .

بل هناك ثغرات غريبة في معرفة ونترز حتى فيما يقع في دائرة اختصاصه . فقد كتب فصلاً طويلاً مسهباً عن هوثورن من غير أن يبدو ما يدل على أنه يعرف شيئاً عن وجود مذكرات يومية لهوثورن ، إخبارية متطرفة في واقعتها ؛ دع جانباً أنه لم يقرأها . وهو يسوق مقررات قابلة كثيراً للأخذ والردّ عن تاريخ الأدب الانجليزي ، دون أن يشير إلى برهاد أو وثيقة فيها . والأمر كما بينه رائسوم وكما اتهم به هوراس غريغوري هو أنه فيما يبدو لا يعرف الفرق بين الشعر الذي يتيمي إلى عصر إليراث والشعر الذي يتيمي إلى عصر آل تيودور .

وإلى جانب هذا القصور في معرفة ونترز نراه يعاني من استكباره عن أن يستعمل عقله . مثلاً لا ينكر أحد أن في الفكر النقدي عند اليوت متناقضات واقعية كثيرة ، ولكن كثرتها لم تمنع ونترز من أن يخترع له

متناقضات جديدة ؛ فقد استكشف ذات مرة أن هناك عبارتين متناقضتين عند اليوت (سطحياً) ؛ وأبى أن يحكم بالصواب لأحدها لأنه أبى قراءتها على أي صعيد إلا الصعيد الحرفي . وهو أيضاً يتجبح بجهالته ، فقد اقتبس مقطوعة للشاعر ادوين آرنلجتون روبنسون عنوانها « عابر سبيل » *Bn Passant* وقال « إنه لا يستطيع أن يحمل معنياتها » وذهب بتشدق مرة أخرى أسفاً ، إذ فاته سر عنوان قصيدة ستيفتر « الكوميدي في صورة الحرف » ، قاتلاً : « يوسفني أن أقول إنه استمصى على كل من علمي وذكائي » . ولكن هذا العنوان نفسه لم يستمصر على علم بلاكور وذكائه فقد نشر تفسيراً باهراً مقنناً لعنوان تلك القصيدة في مجلة « الكلب والظفر » ، *Hound and Horn* سنة ١٩٣٢ ، ونشره مرة أخرى في الصفحة ١٠١ من *The Double Agent* سنة ١٩٣٥ ، وقد كان المرجو من وترز ، حيث يأبى أن يفكر ، أن يتنازل - على الأقل فيقتبس أفكار الآخرين وخاصة حين تكون تلك الأفكار في متناول يده خلال عشر سنوات (٩) .

وكان من ثمرات هذا الجهل والتصلب الفكري العارضين ، عدد من الآراء ليست فوق الغاية في التصف أو الشلوذ بقدر ما هي مضحكة ،

• سميت هذه المجلة بهذا الاسم من قِراءة ليزرا بريند في « لومل الأعصم » جاء فيها « إننا لنسمى ال الشهرة الصماء » وندهو كلاب العالم لتجتمع على صوت الظفر ، وقد كان وترز رئيساً لتحريرها في الغرب . كما أن بلاكور كان ذات يوم رئيساً لتحريرها ، ومن ثم لا يندر ونترز في استمراره على جعله بمنى ذلك العنوان ، هذه الصلة الوثيقة الطويلة بينه وبين المجلة وما يندر فيها .

(٩) استنتج ت. فايس T. Weiss في تحليله النقد لنواحي المعجز في نقد وترز في مقال له بعنوان « هراء وترز » نشره في *Quart. Review of Lit* ربيع ١٩٤٤ وصيف ١٩٤٤ - استنتج استنتاجاً أكثر تطرفاً ما وصلت إليه وهو أن مشكلاً وترز تنبع من ثلاثة أنواع من المعجز : « هجزة عن القراءة ، وهجزة عن الكتابة وهجزة عن فهم الشعر » وأنا مدّين لدراسة فايس هذه بعض الحواطر والالتجاعات ، وأنا موافق عموماً على كل ما جاء في مقالته ولست متأكداً من أن فايس خطئ في هذا الاستنتاج أيضاً .

قد وصف شيكسبير بأنه كتب مكبث وعطيل ليضع على القرماس تقديماً
أخلاقياً للخطية وأعلن أن كتاب هنري آدمز « تاريخ الولايات المتحدة » :
« أعظم مؤلف تاريخي في اللغة الإنجليزية باستثناء تاريخ غبون ، لا يمدح
آدمز ، وهو محقر عنده ، بل ليصف سائر مؤلفات آدمز . (واستنطرد
إلى القول بأن آدمز نفسه كتب يقول إنه بفضل اثنتي عشرة صفحة من
قصة ايسترو *Estro* على كل كتاب في التاريخ ، بما في ذلك الخرافات
والفهارس ، وهي حقيقة لا يذكرها وتترز ولعله لا يعرفها) وقال يعرف
ماليو آرنولد ، إنه أحد الشعراء المظاه في القرن التاسع عشر ، وه إنه من أسوأ
الشعراء في الإنجليزية ، فجمع بين هاتين الحقيقتين في جملة واحدة .
وهو يرى أن كارليل لا يؤبه به ، فلم يشر إليه إلا مرة واحدة في المامش
بقوله « لعل القارئ يحسّ مثلاً أحسن - أنه كلما قلّ الكلام في كارليل
كان ذلك أحسن ، وهذه عندي حقيقة مسلمة . ثم أكد ذلك بحذف
اسم كارليل من فهرست الأعلام في كتابه . وأخيراً وجد أن « التهمة »
مشابهة عند كل من يتس وروبنسون جفرز ، وتصبح نظريات ت.م.
اليوت في الشعر فوجد أصولاً عند إدجار آلان بو .
ويبدو أيضاً أن لافكاره السياسية والاجتماعية الرأ في آرائه النقدية ،
كتب عنه آلان سوالي في « مجلة جبال روكي » يقول : « إن موقف وتروز
هو موقف المسيحي » . غير أنه عرف نفسه بقوله : « أنا أحد الضالين
ولست مسيحياً » . هذا على أنه يتبنى المذهب الذي ترعاه الكنيسة الكاثوليكية
والأنجلو كاثوليكية . وهو يؤثر النسبة التي اعطوها أيرفنج بايت أي « رجعي »

• نشرت قصة ايسترو ١٨٨٤ باسم مستعار أما البطل فيها فقد رست على مثال زوج آدمز ،
وتدور أحداثها حول هذه رسة تعرفت الى سيس فلم ينجبها لاسفراته في أمور الدين ثم عهد اليها
بثنتين كنيسة القديس جون تحت إشراف فان كير للفتفت نموذجها سديتها كاترين لوقع الفنان
في حب كاترين ، ووقعت هي في حب القسيس الذي كرهه اولاً ، ثم أنها تزوجه فلم يسجما بعد
الزواج فكرهت طهره ولم تتجبع الممارلات التي بدلت لملوكها بينها .

حين تستعمل هذه اللفظة لأبلغ الاطراء . وربما أنكر ونترز أنه يقيم أحكامه الأدبية على أساس من التحيز السياسي . ولكن كيف نفسر هجومه المرير على كتاب بارنفتون « التيارات الرئيسية في الفكر الأمريكي » وهجومه على كتاب برنارد سمث « الموترات في النقد الأمريكي » في المحققين الثاني والثالث من كتاب « تشريح الهراء » إن لم يكن الحافز في ذلك دوافعه السياسية ؟ وهناك مثلاً فحسب ولكن من طلب مزيداً وجده . وهو مثل بابت ، إمامه وناصحه (كتب بابت مرة يقول : إن بعض الاذواق لا تقوم إلا بالعصا) ليس آليات المجادلين ولا أحسنهم نادياً وهو يدخر بعض شتائمه الجارحة لهنري آدمز الذي يحتل لديه - تقريباً - مقاماً يحتله روسو عند بابت ، أو الشيطان عند المسيحي الذي يأخذ التوراة حرفياً . فقد قال يصف آدمز : « إنه صورة للتفكك العقلي » ونبره بأسماء لا يستعملها إلا رجل الأخلاق . مثل « لذّي » « فوضوي » « مريض عصياً » « طفولي » « وقع » ، وتدنتى مسفاً فأنهم بأن انتحار امرأته كان نتيجة طبيعية لموقفه . والانتحار عنده نصيحة أتيرة بمحضها خصومه . وليس هذا ما يجب أن يتحلّى . رجل أخلاقي فقد اقترح « الانتحار » مرتين - على الأقل - كتابة . مرة لروبنسون جفرز ، ومرة ليوجين جولاس . وإذا حمي في الجدل اندفع نحو التجريح المقذع ونزع إلى مثل هذه التعليقات : « إن معرفتي بعقليات الأدباء المعاصرين معرفة واسعة .. ولشدت ما أسف إذ أجد كثيراً من اللامعين فيهم لأباً ما يفهمون المسائل البسيطة » ، أو مثل « وإذ عجز (أي خصمه) عن أن يلحظ نقدي لهذه الآليات تشبث متصلاً بنوع من الجدل الأدبي المعاصر لا يليق بكتاب ناشئ مثلي أن يصبح عليه » .

والحق أن ونترز شرير لا ينجو المرء من برائته إذا تورط معه كتابة ؛ وبين الحين والحين تقاتل مع عدد كبير من النقاد والمراجعين المعاصرين .

ويبدو أنه يقرأ كل قصاصة مطبوعة يذكر فيها اسمه ويجب على المراجعة بمراجعة مضادة ، وعلى المقالة بمقالة مثلها ، وعلى الفصل من كتاب بفصل مماثل . وهو لا ينسى هجوماً أبداً مع أنه قد ينتظر سنوات حتى يرد . غير أنه أحياناً ينسى تفصيلات ما يكتبه أصلاً . ومن المفيد أن نستعيد هنا الخصومة بينه وبين ثيودور سبنسر : راجع ونترز في مجلة « الكلب والتفكير » إبريل (نيسان) ١٩٣٣ شعر ستيبرج مور وزعم أن مور شاعر أعظم من بيتس . وفي أكتوبر (تشرين الأول) من العام نفسه اقتبس سبنسر ملحوظة ونترز هذه وحطّمها بأن طبع الرابعة الأولى من قصيدة لمور عنوانها « أبوليوس يتأمل » * *Apuleius Meditates* وكان ونترز قد رفعها إلى السماء تمجيداً ، ونشر إلى جانبها أربعة أبيات من قصيدة لبيتس عنوانها « ليدا والاوزة » ** *Leda and the Swan* . بعد ذلك تسلم ونترز دفعة الجدل فاتهم سبنسر في « تشريح الحراء » ١٩٤٣ بأنه أساء الاقتباس منه وأنه حرّف أقواله الأولى تحريفاً كاملاً (أي قارئ يشك في هذا عليه أن يختبر حقيقة ما قاله ونترز في بيتس ومور ويعرضها على ما قاله من ملاحظ بعد عشر سنوات) . وإذا لم تنجح هذه الأساليب تنزّل ونترز إلى مجرد التحقير فقد أجاب على مراجعة كتبها ولیم تروي

* عاش أبوليوس في القرن الثاني بعد الميلاد ، وتنفذ في الاسكتلندية واستوطن قرطاجنة ونشأ في المدن الإفريقية يعلم الفلسفة والف رسالة في فلسفة افلاطون ، ولكنه شهر بقصة « الحمار الذهبي » في أحد عشر كتاباً . وتدور القصة حول إنسان (هو المؤلف نفسه) تحول إلى حمار ومر بمراحل كثيرة من حياة الصوموس ثم علفت عليه ايزيس فردته إلى حاله الأول ويبدو أن القصة رمز لأبعاد الروح الانسانية إلى عالم حيواني ثم استنقاذها بعد عقبات جمة .

** ليدا زوجة تينارس ملك سبارطة ، رآها جويتر - وهي حامل - فاستهام بها ، وقرر ان يعضدها فالتفت فيوس ان تتخذ شكل سقر وأن يتحول هو في صورة اوزة ، وتطلق الاوزة غوفان الطير الجارح وتختبئ في احضان ليدا ، وحين تبيض كنفها حل الاوزة الفزعة ، يتمكن منها جويتر ، وبعد تسعة أشهر وضعت ليدا يبعثين نقتل الأول من طفلين ادعى النسبة إلى جويتر ، ونقتل الثانية عن اثنين آخرين اتسما إلى تينارس .

ولم يكن هذا قاسياً أو ذاتياً ، بقوله : « هذه محض حاقة أمية » وصب عليه الاتهامات الآتية « اختبار متهاون ، تفكير سطحي ، تحذلق متنطع ، غمز غير غائي » . وكتب عنه ت. فايس مراجعة (يجب أن نقر بأننا كانت قاسية ذاتية) فأجاب عنها في العدد الثاني من المجلد الثالث من مجلة *Quarterly Review of Literature* ، وقد صعد به جوابه إلى ذروة المستيريا وهو بصرخ « جهل » « تحقير ذني » « لا يستطيع أن يفهم جملة واحدة » « تحريف وتشويه » « خيانة متعمدة » ثم ينهي ذلك كله بلطف قائلاً : « أما فايس فانه غبي أحق كلاب » . وهناك عبارة من ردود ونترز تستحق الاقتباس لما فيها من كشف وإبحاء وهذه هي : « إن الأسباب التي تدعوني للرد عليه ثلاثة : أولها اعتقادي أن ما كتبه في كتابي هام » ، ولا أحب أن أرى انتاجي محطاً للبعث والفوضى وثانيها أنني اكسب معاشي من أنني دارس ، وسمعتي في مهنتي تأذى من هذا الأمر ، وثمة عدد قليل من أهل مهنتي - للأسف - وغالباً ما يكونون من ذوي النفوذ ، يؤمنون بالحرف المكتوب ، وإنما أحكي هذا عن تجربة لا عن تخيل . وآخرها أن هناك كثيراً من هذا النوع من المراجعات رائجاً في هذه الأيام ، ولا بد من رسمه بحقيقته ليعرف أمره . »

في هذا الفرع الجلي المربع دلالة يمكن أن تفسر شخصية ونترز ونقده . وهذا النوع من التلقا كامن - فيما يبدو - وراء مشروعاته الفخمة المزعومة التي لا يحقق منها شيئاً ، وأحكامه الجارفة التي يرسلها دون أدنى شاهد ، وبغيرها من سنة إلى أخرى ، كامن أيضاً وراء أمور كثيرة منها : حاجته إلى أن يحدث تأثيراً بكل وسيلة ، وتقسيه الأدباء طبقات على حسب الاستحقاق تقيماً تحكيمياً ، وحاجته الماسة إلى التملق المأجورين ، وتأثره العميق بأي نقد ، وإلحاحه على هذه الدعائم الخارجية مثل « أخلاقي »

« منطقي ، « عقلي ، « نظام ، « ضبط ، « رجعية ، ، وشعوره بأن شعره لم يتلوق ، وغضبته ومرارته وانعكاس ذاته على شعراء مضمورين لا يقبل عليهم أحد مثل جونز فري واليزابث داريوش ، وتفانعه بالجهالة ، وتكلفه عامة وسوء أدبه وهراشه البذيء . وهذا النوع من القلق يزيد فيما قد يسمى « الشخصية الباروقية » (١٠) وهي تقع ككل « باروق » عموماً في نهاية الشوط حين تستنفذ كل الامكانيات الفعالة وينجم عنها انحسار الاطمئنان ، والشعور بالاختناق فلا يبقى من وسيلة لمواجهة ذلك إلا زيادة المحسنات الفخمة الجسيمة . وكثير من المتصفين في التفويم قبل ونترز ، من رايمر ودنس حتى منكن وبوند باروقيون قلقون على هذا النحو تماماً مثلما هي حال الانسانيين المحدثين المتصلين بونترز وبخاصة إرفنج بابت من بينهم جميعاً .

وإذا فهمنا هذه الشخصية الباروقية ، اتضح لنا كثير من آراء ونترز ومبادئه . فمثلاً : « مما أسداه للتقد الحديث (وهو شيء ورثه من بابت ثم زاد فيه ونمّاه) مبدأ « بدعة الشكل المعبّر » وتعريفه عنده أنه الاعتقاد بأن خير ما يعبر عن التفكك شكل " مفكك مضطرب لا شكل منظم مرتب . وهو يرى ذلك ميزة بارزة للأدب الحديث وبخاصة عند اليوت وبوند وجويس ، ويتبعها إلى مبدأ كولردج المسمى « الشكل العضوي » . ولكن الأمر كما وضحه فايس وغيره وهو أن كلا من اليوت وبوند وجويس ومن على شاكرتهم من الأدباء المحدثين لا يستعمل شكلاً فوضوياً مفككاً وإنما شكلاً يلبو فوضوياً مفككاً وينشأ عضوياً من طبيعة مادتهم ولكنه

(١٠) أنا ميون بفكرة « الشخصية الباروقية » وكثير من العناصر التي تتألف منها وبأشياء أخرى في هذا الكتاب فيونارد براون . (ويمتاز الباروقي بأنه غير متزن ، متأرجح بين الحيوانية والروحانية ، تحفزه دوافع منيعة ، فتجذبه الشهوة حيناً كما يجتذبه الشعور بالمرت حيناً آخر) .

منظم مرتب مدير بمثابة (ويقول فايس ان لكتاب « بقطة فينيان » من التنظيم ما تقف أمامه حائرين) ، على وجه ولى مدى لا يتناول إليه الأدب المعاصر التقليدي بما في ذلك شعر وترز نفسه . ويبدو أن مشكلة وترز هنا هي : بما أنه هو نفسه يتطلب شكلاً مفروضاً عليه من الخارج ونظاماً يحمل عنه عبء شكوكه الذاتية وعبء مظاهره الباروقية ، فإنه يعجز عن أن يتصور شكلاً مفروضاً من الداخل ، ناشئاً طبعياً وعضوياً من مادة الفنان .

وقد أدّى وترز أشياء ذات قيمة للنقد المعاصر منها بعض التحليلات الجيدة في العروض ، وبعض القراءات والدراسات المثينة البناء الشعري (وبخاصة في كتابه « تشريح الهراء » ، وأخص منه ما قاله عن « قصة الجرة » Anecdote of the Jar لستيفنر ، و « موت الأولاد الصغار » لثيت ، وبيتين من قصيدة براوننج « سيرانده عند البيت الريفي ») ومنها أيضاً الإلحاح المفيد على القيمة الأدبية والحلقية للأشكال الشعرية والعلاقات بين المعتقدات والأشكال (مع أن كثيراً من تلك العلاقات والميزات التي يذكرها بأعيانها موسوم بالحياة) وأهم من ذلك كله أنه وحده حفظ الحياة على مهمة نقدية هامة هي « التقييم » . وقد نجح تقويماته في مصطلح لا معنى له من ناحية سمانية ، وقد تكون متناقضة أو ذاتية محضاً ، وغير محددة الدلالة مثل « عظيم » ، « فائق » ، « كبير » ، « قيمة » ، « عاقل » ، « مصدح » ، « نقائص » ، « محدودية » ، « متمدن » ، « راق » ، « الدرجة الأولى » ، « الدرجة الثانية » . وهو يقدم نتائج وحدها ، وغالباً يتقدم بها دون أي شهادة تقرب من السداد ، وعلى نحو لا يمكن مجادلته فيه أو فهم ما يريد أن يقول . ومع ذلك كله فإنه يقوم بالتقييم والمقارنة والمقايسة والتدريج والترتيب والتصنيف ، حين يكون أقيم النقد مقصور المهمة على التحليل والتفسير ، وحين لا يجد القارئ أمامه إلا مراجع الصحيفة

ليسأله إن كان العمل الأدبي جيداً أو رديئاً (وكثيراً ما يُضلل) . ويستطيع النقد أن يقتبس عن ونترز قوته وجراته في التقويم ، حين ينوي أن ينشئ ميزاناً أدق من ميزانه ، مستنداً إلى ما هو ألزم للأدب من « العقلية » و « الأخلاقية » على أن يعطى القارئ مع التقويم تحليلاً كاملاً ليعينه على اتخاذ أساس يضبط به القيم أو ليساعده على أن يضع تقويماً من عنده مؤيداً بالبرهان . أما المراحل الخمس التي يعدها ونترز مفضية إلى التقويم (انظر ما سبق) فهي أساس جيد لمثل هذا الاجراء ، وقلتها استفاد ونترز نفسه منها . فاذا اختبرتها بتسليطها عليه ، كما حاولت هذه المقالة أن تفعل فإنها - أي تلك المراحل - توثي ثماراً جيدة . وعلى هذا نجد ونترز - « بحكم قاطع حاسم » * ذى حظ من التعسف والبذاءة ، إلى حد يعجب ونترز لآفته تطبيقي لطريقته - ناقداً بالغ الحدّ رداة وإبراماً ، لا يخلو من أهمية .

* أي يحكم عليه كذلك محتدياً طريقة ونترز نفسه في الحكم على الناس ، وطريقته « قاطعة حاسمة ذات حظ من التعسف والبذاءة » .

الفصل الثالث

ت.س. اليوت والنقد الإستبايعي

إن من أهم ما أسداه ت.س. اليوت للنقد الحديث هو فيما عبر عنه جون كرو رانسوم « استنقاذ النقد القديم » . وقد كان تأثيره في هذه الناحية بعيداً . لكن أبغى تأثيره هذا إلى النقد نفسه أو إلى مكانة اليوت في أنه من أبرز الشعراء الأحياء ؛ ذلك شيء لا يمكن الجزم به ، ومع ذلك فلا ريب في أن اليوت هو اللسان المعبّر عن اتجاه في النقد يمكن أن نسميه بشيء من التجوز « أتباعياً » ؛ فهو ناقد على طريقة الشعراء النقاد في القرون الأولى لكنه ليس محملاً عرقاً للأدب بمقدار ما هو شاعر محترف ، ذو رسالة عامة يؤديها . وكل كتب النقد التي أصلها ليست إلا ترتيباً وإعادة ترتيب لتيّف وسبعين مقالة ومراجعة ومقدمة ومحاضرة وجدها تستحق الصون من بين المئات العديدة التي كتبها . ويكاد كل نقد كتبه أن يكون قد ظهر أولاً في مجلة أو مقدمة لكتاب آخر أو ألقِيَ على منبر من منابر المحاضرات .

ويعتقد اليوت أن النقد يخدم قارئ الشعر، وقد مرّ بنا حديثه عن خطأ الاعتقاد بأن النقد فعالية غاية في ذاتها . وهو يرى أن مهمة النقد هذه مزدوجة : أحد طرفيها « توضيح الفن وتصحيح النوق » وطرفها الثاني « إعادة الشاعر إلى الحياة » . أما « أدوات الناقد التي يحقّق بها هاتين الغايتين

نهي « المقارنة والتحليل » . وغاية النقد إنشاء « موروث » - أو اتباعية -
وصلة مستمرة بين أدب الماضي وفوقه وأدب الحاضر وفوقه .

وسر كتابات اليوت النقدية كامن في هذه اللفظة أعني لفظة « موروث »
- أو اتباعية - أما ماذا يعني بها فشيء يشبه ما يعنيه ونترز حين يستعمل
اصطلاح « أخلاقي » تقليباً وتعقيداً ؛ أو يشبه ما يعنيه اميسون باصطلاح
« غموض » (وإن كان إميسون - على خلاف اليوت ونترز - يعرف
الغموض في مصطلحه « غموض ») . فأحياناً لا تعني كلمة « اتباعي »
هذه إلا ما تعنيه كلمة « جيد » ، وأن اليوت يحب الأثر الذي يمنحه ذلك
الوصف ، وحالها في ذلك كحال مصطلح « أخلاقي » عند ونترز . وأحياناً
تصبح - كما وضّح رانسوم - طريقة مجازية من ضروب تنبيه الأديب إلى
أن لا « يفرط في الجدة » . والحق أن « اتباعية » اليوت فكرة نفعية ،
وهو دائماً ينصّ على استغلال الموروث كأن يقول في بن جونسون :
« بل نستطيع أن نتخذه ، ونحي وجوده ، كجزء من موروثنا الأدبي ،
يتطلب توضيحاً جديداً » . وغير طريقة نكشف بها عما يعنيه اليوت بهذه
« الاتباعية » أن نرقب أثرها في إنتاجه .

ولعلّ اليوت لم يسهب في استعمال الموروث بالمعنى الأدبي المجرد
- نسبياً - كما أسهب في النصف الثاني من مقال عن هنري جيمس كتبه
في « المجلة الصغيرة » Little Review (١٩١٨) في العدد الخاص بجيمس
ثم لم يُعد طبعه في كتابه « مقالات مختارة » Selected Essays سنة
١٩٣٧ ، وذلك النصف الثاني من المقال بعنوان « المظهر الهوثورني من
جيمس » The Hawthorne Aspect ، فقد فسّر جيمس بعرضه على
هوثورن ، ووضّح التزعة القصصية عند كليهما بالمقارنة ، مؤكداً « أميركية »
جيمس في الأساس ، وأبدى بأسهاب ما الذي يصيب الموروث الأدبي
من تعديلات وما الذي يحفظ به إذا استمر مريده طوال فترة من الزمن :

وثمة وجه آخر لاستعمال « الاتباعية » يخالف ما تقدم ويتميز عنه ، وهو موجه إلى غاية غير أدبية في أساسها ، ويوجد في بعض مقالات اليوت كفاله عن الأسقف أندروز وعن برامهول Bramhall رئيس الأساقفة فيما أسماه « من أجل لانسلوت أندروز » (١٩٢٨) For Lancelot Andrews حيث يحاول أن يصل ويوسع ، بل أن يصطنع ، موروثةً أدبياً أنجليكانياً ، إذ يزعم أن مواعظ أندروز « تقف في صف مع أجمل نثر أنجليزي معاصر لما بل مع أي نثر في أي عصر » وأنها تفوق مواعظ دُنْ لأن دوافع دُنْ كانت « غير خالصة » وكان يعوزها « النظام الروحي » - وهي نقیصة كسبت لمواعظ دُنْ شهرة ذائعة بعيدة . وهكذا نرى اليوت يقيم ، بضربة واحدة ، موروثةً أدبياً على قاعدة من مقاييس أخلاقية ، كلياً ، ويهاجم أدبياً ، من حيث هو أديب ، فيغمر بالتلميح المهوس ميله إلى الشك ، أو على الأقل - يلزم فيه أنانيته الطامحة التي لم تتخل عنه وهو يؤدي واجبه الكنسي . ويمجد الاستقامة في ظل الكنيسة الانجليزية ويعدها منبعاً ، لا للخلاص في الحياة الأخرى حسب ، بل لأحسن أنواع النثر ، في كل زمان ومكان . ويقف اليوت مثل هذا الموقف من برامهول بادئاً بالنص على فائدته الفلسفية حين ينصب سوط عذاب على مادية هوبز (التي تشبه مادية روسية المعاصرة) متنبهاً باجلاسه مطمئناً على قمة الاجادة في النثر : بل إن مصطلح « الاتباعية » هذا في أوسع دلالاته (أعني في المقالات الأولى) ضيق العطن ، فهو يتقبل الكلاسيكي ويستبعد الرومانتيكي ، ومعنى « الرومانتيكي » آثار كثيرة لا يحبها اليوت أما الكلاسيكي فانه « كامل » ، « واضح » ، « مرتب » ، وأما الرومانتيكي فهو « شذوي » « فجع » « مضطرب » . وليس هذا تماماً مثل أن ننحّي أدب القرن التاسع عشر برمته كما فعل يوند* (يتزع اليوت إلى أن بطري شعر ملن و بليك

* مرت الإشارة إلى موقف يوند من أدب القرن التاسع عشر وانه يستبعد جملة في الفقرة الرابعة =

وكيتس وتنيسون وعمقت شعر بوب ، وفي هذا يناقض المشهور المتعارف ، ويخالف فيه بوند الكلاسيكي الأكثر منه ثباتاً في مبدئه . (غير أن اليوت بعامة يرى أن مهمته هي أن يُحِلَّ « اتباعيته » محلَّ « اتباعية أدباء ذلك القرن ، فينقذ الروائيين الاليزابيثيين من لام وسوينبرن ويخلص حكم هازلت وباتر على نويدين ، ويقلب بعامة أسس التقديم والتأخير بين أدباء القرن التاسع عشر .

ويحمل اليوت قسطاً من عبء الاتباعية في النقد بأسلوبه الثري نفسه ، فهو أسلوب شكلي يحافظ فصيح دون أن يصبح حاداً . وهو يجمع بين الصنعة الأسلوبية والوضوح الشفاف ، فهو أسلوب القرن الثامن عشر مرصعاً بمصطلح القرن العشرين ، وكثيراً ما يُحِلُّ للقارئ — تخيلاً مضللاً في الغالب — أنه بنجوة عن مهات الحاضر الرخيصة ، يشبه بما يجاوز حدود الزمان ؛ وسرّ هذا التخييل يعزى من ناحية إلى رفض اليوت — أثبتة — أن يطبع نقده للمعاصرين في كتاب (باستثناء عدد قليل) . فمثلاً ما تزال محاضراته (١٩٣٣) عن جيمس وبوند وجويس ولورنس تشوف المطبوعة دون أن تبلغها ، كما أنه لم يجمع النبذ الستة عن بوند ، ومقالاته عن الأدباء المعاصرين أو المقدمات المختلفة التي صدر بها مؤلفات معاصرة (١)

== من الفصل السابق وهذا فرق بينه وبين اليوت الذي لا يستبد أدب ذلك القرن وإنما يحاول أن يقلب فيه أسس التقديم والتأخير . وهناك فرق آخر بينها هو أن اليوت لا يتنكر لكل رومانتيكي . ويكره أحياناً ما هو كلاسيكي . من ذلك مقته لشعر بوب ، وهو النموذج الأمل للكلاسيكية الإنجليزية ، وفي هذه الكراهية مخرج حل منهجه العام في تفضيل ما هو كلاسيكي .

(١) بعض القطع التي كتبها عن معاصريه البارزين ونشرها تستعني التقيد منها لمن يرغب في مراجعتها . فقد كتب ست قطع — على الأقل — عن بوند وهي : (أ) عزرا بوند : أوزانه وشعره ، في كراسة نشرت سنة ١٩١٧ (ب) ملحوظة عن عزرا بوند نشرت في مجلة اليوم Today سبتمبر (أيلول) ١٩١٨ (ج) طريقة عزرا بوند في Athenaeum ٢٤ أكتوبر (تشرين الأول) ١٩١٩ (د) مقدمة لأشعار مختارة من بوند ١٩٢٨ وقد نشرها (هـ) مقال في مجلة Dial يناير (كانون الثاني) ١٩٢٨ عنوانه « التفوق المتفرد » (ز) عزرا بوند ، في مجلة سبتمبر (أيلول) ١٩٢٦ . وكتب من جويس في مجلة Dial نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٢٣ (مقالاً) ==

وأما ما يوحي به نثر اليوت من شعور بأنه نثر يعلو على حدود الحاضر فإنه في الحق حادّ إلى درجة أن القارئ يحسّ دائماً بصدمة حين يقع على ملاحظ هامشية تشير إلى المجادلات الأدبية المعاصرة في مؤلفاته * . غير أن هذه الصفة الركينة الوقور لم تتطور مع الزمن ، فالمقالات الأولى التي نشرها اليوت في العقد الثالث من عمره كان لها ما للشيخ الوقور من أثر حتى إن نتاج السنوات القلائل الأخيرة ليلدو - في الحق - إذا ما قورن بها ناعماً متحلاً من القيود نسبياً .

وأكبر خطأ في « اتباعية » اليوت إنما يكمن فيها تنحيّه وتحذفه ، فلم يكتف هذا الناقد بما يديه من قلة مبالاة بالمعاصرين (وهذا قد يغتفرني ناقد مثل سنت ييف ، لأن سيرة الأديب لاستدبر كاملة إلا بالموت ، غير أنه لا يغتفر في طريقة نقدية ترى أن تحكم على الجديد الطريف بعرضه دائماً على الموروث الأدبي التليد) . بل إنه لم يمارس نقد الأدباء الأميركيين ، إلا قلة منهم ، في مختلف المصور (ولعل بو هو الوحيد الذي يتردد ذكره عنده) وفيها عدا مقدمات كتبها لكتب أمثال بوند وماريان مور وجونا بارنس (وبعضها فيها أعتمد مراجعات نشرتها مجلة « المحلح » Criterion وأعيد طبعها) يبدو أنه لم يخصص مقالاً لأي أديب أميركي مبتكر خلا هنري جيمس ، ثم لم يطبع ذلك المقال ثانية من بعد الطبعة الأولى . وعلى الرغم من المحاولة المخلصة التي بذلها ف.أ. ماثيسون في

== بعنوان « عولس : نظام وأسطوره » ومقدمة لمختارات من نثر جويس « تقديم جيمس جويس » ١٩٤٢ . وكسب عن بروست في Criterion ١٩٢٦ وعن بيتس في Southern Review شتاء ١٩٤٢ (وهي محاضرة منشورة) وعن فاليري في مقدمة الطبعة الانجليزية من « الاسبوع » Le Serpent ١٩٢٤ وفي العدد الثالث من المجلد الثالث من مجلة Quarterly Rev. of Lit. وهي نبذة تأيينية أعيد طبعها نقلاً من Cahiers du Sud .

* يتأتى هذا الشعور من أن اشارات اليوت للمجادلات الأدبية المعاصرة مطبقة الأحكام في ظاهرها تروحي بأنها القول الفصل في كل مسألة ، مع أنها في حقيقتها ليست كذلك .

كتابه « ماذا حقق ت. س. اليوت » The Achievement of T. S. Eliot ليضعه في صف الموروث الأميركي متحدثاً عن بيورتانيته - دراسته دانتي في هارفارد - مشابته في المادة والطريقة لهوثورن وأملي ديكنسون وجيمس - فان اليوت يبدو في غفلة تامة عن الموروث الأميركي ، إن لم نقل يبدو هارباً منه . ومثل إغفاله الأميركيين ، إغفاله لأدباء بارزين لا يدخلون في موروته ، لو شئتاً لكتبنا بأسماهم جريدة كبيرة . فهو لا يعلق في نقده على « شوسر » كما يبتن ماثيوسون - أو على سكلتون والشعراء الانجليز قبل عصر اليزابث ، ولم يكتب عن أحد من الايطاليين خلا دانتي ومكيافلي ولا عن أحد من الرومانيين إلا سنيكا ، ولا عن اغريقي إلا يوريليس ، ولا عن أحد من الأدباء الفرنسيين (وهذا شيء غريب لأن شعره متأثر إلى حد بعيد بالشعر الفرنسي) إلا عن بودلير وبسكال ، وكتب عن قليل من آثار الأدب النثري الخيالي . ويبدو أنه ليس هناك إلا مكان صغير في موروث اليوت لكل من هوميرس وفيون وغوته وسرفانتس وأفذاذ القصصيين باستثناء جيمس .

وثمة خطأان شخصيان يحدّدان نقد اليوت وهما : تفكير غائم متناقض ينتهي به إلى مصطلحات عارية من المعنى أو سديمية (أو مصطلحات سديمية تنتهي به إلى كتابة غائمة متناقضة تعتمد على كيفية تناولك لها) ، وتبرّم بالموضوعات التي ينتقدها ، وهو تبرم زاد لديه في أخريات أيامه ، ولا صلة له بالقيم الأدبية نفسها . أما الخطأ الأول فانه أساسي في تفكيره ، ومن المستحيل أن تقرأ نقد اليوت ، وتطيل في قراءته دون أن تحس بأنه يرسل مقرّرات في لغة يستحيل عليك أن تناقشه الرأي فيها . وفي مقال له من أجمل مقالاته بعنوان « اختبار النقد » - ظهر في Bookman *

* Bookman اسم مجلة أدبية نقدية إنجليزية وأخرى أميرانية وقد صدرت الثانية ١٨٩٥ - ١٩٣٩ وكانت محافظة في طابعها العام .

لعدد نوفمبر (تشرين الثاني) سنة ١٩٢٩ لم يعد نشره من بعد (٢) — يقول إليوت « هناك حاجة ماسة بالنقد إلى اختبار جديد يشمل دراسة منطقية جدلية للمصطلحات التي يستعملها » . وعلى الرغم من هذا التصريح الممتاز الذي لم يكن يعني به إليوت نفسه ، فيما يبدو ، فإنه ظلّ دائماً يرفض أن يدرس ، أو حتى أن يحدد ، المصطلحات التي يستعملها ، متهرباً من ذلك إلى مثل قوله : « في إصدار هذا الحكم ، أرفض أن أساق إلى البحث في تعريفات « الشخصية » و « الشخصية » * » أو إلى مثل قوله « وإذا أبدى امرؤ تدمره من آني لم أعرف الصدق أو الحقيقة أو الحق فإني أستطيع أن أقول معتبراً إن ذلك لم يكن جزءاً من هدي لأن كل ما أقصد إليه هو أن أجد منهجاً تتدرج فيه هذه المصطلحات ، مها يكن شأنها ، إن كان لها وجود . » وأحياناً يكتب إليوت عبارات تبدو وكأنها ليست إلا سفسطات فارغة مركبة من مصطلحات غائمة تخيل إلى سامعها أنها تنقل أحكاماً نقدية كهذه العبارة الآتية التي يتحدث فيها عن روستان : « هو متفوق على مايرلنك الذي يعجز عن أن يكون شعرياً حين يعجز عن أن يكون روائياً — هو متفوق عليه لا من حيث هو روائي فحسب بل من حيث هو شاعر أيضاً . نعم إن لدى مايرلنك بصراً أدبياً بما هو روائي كما أن لديه بصراً أدبياً بما هو شعري وفيه يجتمع الاثنان معاً ، غير أنها غير ممتزجين لديه كما هي الحال في آثار روستان ، فشخصياته ليست ترغب رغبة واعية في أدوارها بل هي شخصيات عاطفية . لذا في حال روستان فإن جهده منصب على التعبير عن العاطفة ، ولا كذلك مايرلنك الذي

(٢) (هي في الأصل محاضرة ألقاها في « معهد المدنية الأدبي » بلندن وقد نشرت معها محاضرات الآخرين متصل بالموضوع في كتاب « الاتباعية والتجربة في الأدب المعاصر » سنة ١٩٢٩) .
 • هناك من اصطلاحات إليوت فالشخصانية « Personality » والشخصية « Character » وربما كان الفرق بينهما هو الفرق بين « الذات » و « مقومات الذات » . وينص إليوت على أن الإبداع الفني يحقق الشخصانية أي هو عملية إفناء الذات تستمر .

ينصب جهده على عاطفة لا يمكن التعبير عنها :

وننتج عن استعمال اليوت لثل هذه المصطلحات أن « قبض » عليه كل من تحدث عنه متلبساً بالتناقض . فمثلاً وجده ليونل ترلنج يقيم فرقاً بين « الشعر » و « المنظوم » * من أجل كبلنج في مقدمة لكتاب « مختار من منظوم كبلنج » مع أن اليوت نفسه كان قد حطم هذه التفرقة ، قبل سنوات عديدة ، حين رأى آرنولد يستغلها في نقد دريدن . وقد لحظ ونترز في فصل من كتاب « تشريح الهراء » اتهم فيه اليوت بتناقض إثر تناقض في تفكيره النقدي (ويجب أن نسلم بأن كثيراً من تلك التناقضات ليس له أساس إلا رفض ونترز أن يقرأ بوضوح حسب دلالة القرينة) - لحظ ونترز خطأ واحداً مضحكاً - على الأقل - وذلك هو قوله لهربرت ريد جاء فيها أن الشعر فيض^١ عن الشخصية فينا وعلينا ألا نحاول فيه تنقيحاً أو تحسيناً فوسم اليوت هذه العبارة بأنها « زندقية » في كتابه « بحثاً عن آله غريبة » (١٩٣٤) After Strange Gods . غير أنه في الكتاب نفسه ، دافع عن نفسه ضد من يتهمون به بعدم التوافق بين شعره ونثره بقوله ريد هذه ، مقولة^٢ في سياق جديد .

وأحد أسباب هذا التناقض حيلة لقنها اليوت من بوند - دون ريب - وهي التقديم بآراء لا يؤمن بها من أجل أن يسمع من حولها ضجيجاً . وفي موطن واحد - على الأقل - كان اليوت صريحاً غير مستتر في هذا الأمر ، وذلك حين كتب في مقاله « شيكسبير ورواقية سنিকা » يقول : « ها هنا أقدم أدياً يسمى شيكسبير تحت تأثير من رواقية سنিকা ، ولكنني لا أعتقد في أن شيكسبير وقع تحت تأثير سنিকা ، وإنما اقترح

* هناك فرق في العربية بين اللفظتين في المعيد الفني ، ولكن الاستعمال القديم لم يكن يفرق بينهما فإذا تذكرنا قسمة الكلام عامة إلى « نثر » و « نظم » عرفنا أن النظم والشعر لفظتان مترادفتان ، أو كانتا كذلك . أما تبين الفرق بين اللفظي Poetry و Verse في الإنجليزية فانه مبالة في التدقيق

ذلك لأنني أؤمن أنه بعد شيكسبير المتأثر بمونتين (لا أن مونتين كان
 ذا فلسفة ما) وبعد شيكسبير المتأثر بمكيافلي لا بد أن ينجي شيكسبير
 سنيكائي أو روائي . وإنني لأريد فحسب أن أظهر هذا الشيكسبير
 السنيكائي قبل أن يظهر ولقد يتحقق لي طموحي لو أنني بذلك حلت
 بينه وبين الظهور . »

وبعد ذلك كله تجده يبرز أثر رواقية سنيكا في شيكسبير ، ويعود
 إلى هذه القطعة في كتابه مرة إثر أخرى .

وثمة سبب آخر لهذا التناقض وضحه اليوت نفسه في مقال « موسيقى
 الشعر » ، بقوله : « أنا لا أستطيع أن أعيد قراءة ما أكتبه من نثر دون
 حرج حاد » ، وإنني لأتهرب من هذا الواجب فأغفل بالتالي أمر التصريحات
 التي دفعت بها نفسي ذات يوم ، وكثيراً ما أكرر ما كنت قلته ، وليس
 بعيد أن ألمح في تناقض . وقد تكون هذه دعابة ، لو لم تكن دعابة غريبة
 على اليوت (لأنه قد تعود أن يقف موقف المعتذر في آثاره ، لا موقف
 الساخر) وقد نحسبها دعابة أيضاً ، لولا أن اليوت أعادها مرات ، ومن
 بين تلك المرات موقف متميز بالوقار ، وهو محاضراته التذكارية عن
 ينس . ومن المؤكد أن اليوت يستعملها محتثراً اعتذاراً جاداً عن تناقضه ،
 غافلاً عما قد تحمله من جفاء وجسوس حين تقارن بقوله وتيمان السخيفة العظيمة
 في آن « أأنا أناقض نفسي ؟ حسناً إذن ، أنا أناقض نفسي » (أنا رحيب
 اللات أوسع لكثرات متعددة)

أما تبرمه بموضوعاته التي ينتقدها فينتهي به إلى حيلة أخرى ابتكرها
 بنفسه ، وتلك هي دعواه أنه لا يفهم الشعر البسيط . فقد زعم أنه لا يستطيع
 أن يفهم معنى المقطوعة الخامسة من قصيدة شالي « إلى قبيرة » ، وهي
 مقطوعة بحيرة ولكنها قطعاً مفهومة* .

* نظم شالي هذه القصيدة قبل وفاته بستين ، يناط فيها « القبيرة » وهي طائر يرتفع في =

[أنت محجبة ، ولكني ما أزال اسمع سرورك يسرسل في صوت نفاذ]

نفاذ المضاء ، كسهم تلك الكرة البيضاء

التي يتضائل مصباحها الوضاء

عندما يتجلل القجر الناصع

حتى يكاد يذهب أمام الأنظار

غير أننا ما نزال نحس بوجوده .

وقد قرّر أن بيت كيتس « الجمال هو الحق والحق هو الجمال » لا يعني شيئاً لديه وهكذا . ومن البين أن هذا الاصطناع المقاجي لموقف من الذكاء المتبلد إنما يقصد به نحواً من السخرية السقراطية ؛ ودليل هذا أولاً تلك الأمثلة التي يختارها (وهي دائماً أمثلة من العواطف الغائمة عند الشعراء الرومانتيكيين) وثانياً : أنه امتدح ف. ه. برادلي « بأنه يخرج خصمه باقراء فجأة على نفسه بالجهل » . ومن المفارقات الساخرة أن واحداً من أشد منتقديه مرارة - أعني إيفور وتيرز - قد هاجمه على هذا النحو نفسه أيضاً .

وأما الشكل الآخر الذي يظهر فيه تبرمه المتزايد بالأدباء فهو عادة تفنيدهم لأنهم لم يكونوا شيئاً غير الذي كانوا : كان من الواجب أن يكون لكل من بليك وشيكسبير فلسفة خير مما لها ، وما كان من حق أدباء العصر الفيكتوري أن يكتبوا هذا المقدار ، وما كان لغوته أن يقرض شعراً أبداً (فان دوره الطبيعي هو دور الانسان الدنيوي الحكيم وفي مقدوره أن

== الجرم مردداً حتى ينحني عن الانظار . وقد تناول الشاعر هذا المعنى فأداره في صور كثيرة ، فبه القبرة بالشاعر التي نستمتع بقراءة شعره دون أن نراه ، وبفتاة في قصر تفتي أناشيد الحب وهي محجبة ، وبالوردة المخطئة بين الأوراق يفوح شملها دون أن ترى .. الخ . أما في هذه المقطوعة فقد شبه القبرة بالقمر « الكرة البيضاء » فإنه حين يتجلل القجر يتضائل نور حتى لا يرى ، ولكننا نحس أنه موجود .

يكون لاروشفقو ثانياً أو قلّ لابرويير أو لافونجارج ثانياً) وكان على شيكسبير أن يكتب عطيل بطريقة لا تثير اعتراض رايمر ، وكان على شللي أن يكون امرأً خيراً مما كان ، وهلم جرا .

٢

ثمة طريقة مشمرة للدراسة نقد اليوت بأسهاب وهي شرح مقالته و الانباعية والموهبة الفردية ، * Tradition and the Individual Talent التي طبعت أول مرة سنة ١٩١٧ . ولا تزال بعد ربع قرن من الزمان أهم مقالاته ، ومفتاحاً لما بعدها من آثار . وهي تتضمن في ذاتها كل التطورات الأخيرة ، وسأحاول في هذه الفقرة أن أقيد بعض مشمولاتها :

(١) لو كان الشكل الوحيد للانباعية ، أي توريث السالف للخالف ، إنما يشمل انتهازنا منهج الجيل السالف لنا مباشرة فيها وفق فيه ، في تبعية عشواء أو خرقاء لكان الحق أن نخذل الناس عن « الانباعية » تخذيلاً إيجابياً .

يبدو أن اليوت يحمل هنا فكرة غريبة ، وهي أن الانباعية دائماً تنحط السلف المباشر إلى ما قبله . وفي مقاله « بودلير في عصرنا » في كتابه « من أجل لانسوت أندروز » كتب وثيقة هذه الفكرة حين قيّد بتحكم وحمافة جريدة لآخر خمسة أجيال أدبية سالفة وهي : (١) بودلير (٢) هكسلي وتندال وجورج اليوت وغلادستون (٣) سيمونز ودوسن ووايلد (٤) شو وويلز وليتون ستراسي (٥) اليوت ومدرسته . ويزعم اليوت أنه استمر بالموروث الذي يمثلته الفريق الأول والثالث والخامس أما الثاني والرابع فيلتزمان ويعتقدان .

(٢) غير أن الاتباعية تشمل في المقام الأول الحسّ التاريخي الذي قد نقول فيه إنه لا يستغني عنه واحدٌ يريد أن يستمر شاعراً بعد عامه الخامس والعشرين . ويتضمن الحسّ التاريخي إدراكاً لا لمضي الماضي فحسب ، بل لشهوده أيضاً . فالحسّ التاريخي يضطر المرء إلى أن يكتب ، لا لمجرد أنه يحسّ بحيله وحده في دمه ، بل باحساسه أن كل الأدب الأوروبي منذ هوميروس ، بما في ذلك أدب وطنه كله ، له وجود في زمان ، وأنه يشكل نظاماً في زمان أيضاً . وهذا الحسّ التاريخي — وهو حسٌّ بما وراء الزمن وبالزمانيّ ، وبهما معاً متحدّين — هو الذي يجعل الأديب اتباعياً .

يستعمل اليوت لفظة « تاريخي » استعمالاً غريباً ، ومن غموض اللفظة ثار ما يشبه الجدل النقدي حول طريقة اليوت النقدية : أهى تاريخية أم لا . فقد تحدث ادموند ولسن عن اليوت في كتابه « قلعة أكسل » وفي مقال له بعنوان « التفسير التاريخي في الأدب » فعده النموذج الحق للنقد غير التاريخي الذي يعالج الأدب كأنما تصادف وجوده كله معاً — في زمان — مقارنة بين صوره ، معطياً حكمه عليه ، حسب مقاييس مطلقة — في فراغ — بينما اختاره كرو رانوم — من الناحية الأخرى — في كتابه « النقد الجديد » مثلاً على الناقد التاريخي ، مبيناً أن اليوت « يستغل دراسته التاريخية من أجل الفهم الأدبي » . ومن الواضح أن الفريقين المتنازعين يستعملان لفظة « تاريخي » بمعنيين مختلفين . أما ولسن فيعني بها استعمال مقاييس قرائنية أو نسبية وأما رانوم (واليوت نفسه فيما يبدو) فيعنيان بها الاطلاع التاريخي والوعي بما كان عليه الماضي . ويبدو اليوت أحياناً ناقداً تاريخياً على طريقة اشبنجلرية ، حتى حسب مفهوم ولسن نفسه ، كما هي الحال في مقاله « شيكسبير ورواقية سنيكا » فهناك وجد عاملاً مشتركاً للانحلال الاجتماعي يربط بين انجفارة في عصر اليزابث ورومة

الاستعمارية، ثم أخذ يظهر أثر ذلك كله في أدبيها . ولكنه بعامة غير تاريخي بهذا المعنى إلى درجة تأثير الضحك . وحين يقول « أترى القنون تزدهر أحسن ازدهار في فترة النمو والتوسع أو في حال الانحطاط ، مسألة لا أستطيع الإجابة عنها » ، فإن كلمة « أحسن ازدهار » هنا مثل على أنه بلغ الغاية في انعدام الحس التاريخي . . وإذا وقفنا عند كلمة أضافها اليوت الى ما تقدم وهي انه يعجز عن ان يفهم لم يبدو ان المسرحية الشعرية قد ماتت ، فقد تقترح أن نتلمس حكماً حاسماً بين الفريقين المتنازعين ونقول : إن اليوت لا يعرف من التاريخ في رأي رانسوم ما يكفيه ليكون ناقداً تاريخياً ثابتاً في رأي ولسن .

(٣) وكل من قبل هذه الفكرة عن نظام الشعر الأوروبي** ، والشعر الانجليزي وشكلها فانه لن يرى أن من قلب الأوضاع أن يعمل الأدب الحاضر في الأدب الماضي مثلاً أنه ليس من قلب الأوضاع أن يعمل الماضي في الحاضر .

ها هنا عدد من الأفكار الكاشفة عند اليوت فكلمة « النظام » أصبحت « اتباع السنته » وكلمة « الفوضى » أصبحت « محاربة السنته » أو « البدعة » ، وفكرة « تغيير » الأدب الماضي أصبحت عملاً « تقديراً كاملاً » يهدف لمراجعة تاريخ الأدب ، لكي ينص على « اتباعيته » وأما مبدأ توجيه الحاضر بالماضي فقد تبلور في صورة رجعيته الدينية والاجتماعية والسياسية .

(٤) دعنا نقدم إلى تبيان أكثر وضوحاً ، يجلو علاقة الشاعر بالماضي ،

• لأن من لديه حس تاريخي رقيق لا يستعمل كلمة « أحسن » ، إذ هي تحمل إيماءات أخلاقية أو بحالية ، ولا تصور حقيقة اجتماعية تاريخية .

• كان اليوت يقول في مقاله هذا ، قبل هذه العبارة ، إن التراث الأدبي موجود على نظام معين فإذا أراد أحد أن يضيف إليه شيئاً فلا بد من تغيير ولو طفيفاً ، وبذلك تتغير العلاقات والنسب والقيم وتتبدل ، وهذا هو معنى الانسجام بين القديم والحديث ، فمن قبل هذا النظام لا يرى في تبادل التأثير بين الماضي والحاضر إسالة أو نقصاً في اللون أو هجرته السقوط .

فهو لا يستطيع أن يرى الماضي كتلة أي قطعة صماء ، ولا يستطيع أن يعود نفسه الاكتفاء من هذا الماضي بشئ أو شئين يعجبانه ، ولا أن يعود نفسه لثبات فترة ما ... بل على الشاعر أن يكون واعياً على التيار الكبير الذي لا يغير مجراه أبداً خلال أفئدة المشهورين .

مما يصدق هذا القول على شعره (الذي كان أميل إلى الشمول والرحب دائماً) فهو في الحق لا يصدق على الاتباعية التي خلقها اليوت في نقده . فقد كانت اتباعية هذه أحياناً كتلة صماء - هي الأدباء الأموات جملة - وقد كانت دائماً إعجاباً ، بواحد أو اثنين - وفي المقام الأول ذاتي ودريدن - وقد كانت دائماً تفضيل فترة أو اثنتين - وفي المقام الأول روائي عصر اليزابث والشعراء المتألفين - ومع أنها لم تكن تجمع أفئدة المشهورين وروائع الشهرة ، فإنها لم تكن أيضاً التيار الكبير أو أجزاء من التيار الكبير - في الأكل - .

(د) وأنا على وعي باعتراض مألوف بوجه الجزء من منهجي هذا ، متصل بمادة الشعر ، وذلك الاعتراض هو أن هذا المبدأ يحتاج قدرأ مضحكاً من الاطلاع أو (الخدقة) وهو زعم يمكن رده جملة بالكشف عن سير الشعراء في أي « مقام » . . . إن شيكسبير قد حصل على مادة تاريخية هامة من فلوطنرخص أكثر مما يستطيع تحصيله كثير من الناس من المتحف البريطاني جميعه .

يلو لاليوت أحياناً أن يدعي بأنه شاعر أو ناقد بسيط غير مثقف ترجمه الدراسات المتعمقة ، فيقدم بمثل هذه « المرافعة » المتواضعة : « ليس من الياقة أن يتبع الناقد الأدبي أثر هذه الدراسة عوداً ، حيث تلبو موافقة لها أو خلافه معها نوعاً من الوقاحة » . ومع ذلك فإن المثل الأعلى

لديه هو الذي ورثه عن بوند (الذي وصف قصه ذات مرة بأنه آلة فيلولوجية بلغت حدّ الإرهاف) أعني الناقد الدلّوس . وعلى حسب مقاييس النقد المعاصر وبخاصة في أميركة يعد علم اليوت شيئاً متميزاً ، وإن لم يكن له مثل إحاطة نقاد كجورج سينتيري ، هم علماء دارسون ، في المقام الأول : فقد درس اليوت على بابت وستيانا في هارفرد ، وأجيز في الفلسفة ، وقرأ الأدب الفرنسي والفلسفة في السوربون ، ودرس الفلسفة الاغريقية في اكسفورد ، وقضى سنتين يدرس لغة السنسكريتية والهندية وسنة يدرس المتافيزيقا الهندية . ومع أنه لا يحسن لغات بعدة ما يحسنه بوند ، فإنه يقرأ في خمس لغات إلى جانب الانجليزية وهي الإغريقية واللاتينية والإيطالية والفرنسية والسنسكريتية مع تفاوت في القراءة بين اليسر والعسر . وقرأته في هذه اللغات أوسع وأعمق خطأ من بوند ، كما أن محصله الفلسفي والعلمي يفوق محصل بوند دون ريب .

(٦) أما الذي يحدث للشاعر (من تمثله للماضي وتطوير وعيه به خلال الأيام) فهو إسلامه نفسه ، على حاله هذه ، لشيء أقيم وأكثر جدوى . ذلك أن تقدم الفنان إنما هو تضحية نفسية مستمرة ، هو إفناء مستمر للذات .

وهذه أيضاً من الأفكار الكاشفة عند اليوت ، وهي نظريته عن الطبيعة الاشخصانية في الفن ، فهو يقول في موضع آخر من هذا المقال : « ليس الشعر إطلاقاً لسراح العاطفة وإنما هو هرب من العاطفة وليس هو تمييزاً عن الذات بل هرباً منها » . فيجهد الشاعر جهده « ليحوّل آلامه الذاتية الخاصة إلى شيء خصب غريب ، شيء كوني عام لا ذاتي . وكل جهد الروائي هو « عملية سكب الذات أو بمعنى أعمق سكب حياة الأدب في الشخصية التي يخلقها » . ومع أن لهذا الكلام خطأ من الصدق المجازي

فانه في المستوى الحرفي يمثل المقياس الجمالي عند رجل معذب ، ذلك لأن لدى اليوت خوفاً يقينياً من الذات ، بما في ذلك ذاته هو نفسه ، وما هذا النظام المستحكم للإتباعية الأدبية إلا مهرباً منها . وظلّ عدة سنوات يرى أن إعلاء الذات عند الادباء الرومانتيكيين مصدر لخطرٍ قد أطلّ . وبالتالي تحقق أن العدو الحقيقي هو البروتستانتية . يقول في كتابه : بحثاً عن آفة غريبة :

« إن ما كنت أستقره متدرجاً هو هذا التصريح التالي : حين تكفّ الأخلاق عن أن تكون أمراً موروثاً سنياً - أي عادات للمجموعة . شكلتها الكنيسة ، وصححتها ، ورفضت من شأنها ، بما لها من تفكير وتوجيه دائمين . وعندما يسير كل انسان في الوجهة الخلقية التي كوّنّها لنفسه . عندئذٍ تصبح الذات أمراً ذا أهمية خفيفة » . ومن الواضح أن الذي أدركه الرغب هو اليوت لا المجتمع .

(٧) وكما كان الفنان أكل ، زادت سعة الخلف فيه بين الانسان الذي يتعذب والعقل الذي يخلق . وأصبح في مقدور العقل أن يهضم العواطف التي هي مادته ويشكلها على وجه أكل .

يرى اليوت أن ليس الفن «تحويلاً» للألم والماعطة فحسب، بل كلما كان الفن أحسن ، كان التحويل أكل ، وهذا نوع من التطهير لنفس الفنان يوازي ما عند أرسطوطاليس من تطهير لأنفس النظارة* . وهذا في واقعها ، وإن لم يلحظه اليوت أبداً ، هو جوهر الفردية الرومانتيكية والبروتستانتية . هو النغمة التي ترى أن قيمة الفن في مقدار الخدمة التي يؤديها لفرد متفرد اسمه الفنان . وهذا كله يقع على النقيض من الإتباعية

* اشارة الى نظرية التطهير Katharsis التي جعلها أرسطوطاليس الغاية الأولى للمأساة .

ومن المفاهيم الكاتوليكية « المشاركة » التي يرمز إليها « العشاء الرباني » .

(٨) وستحظون أن التجربة أي العناصر التي تدخل في حضرة الوسيط الكيميائي المحرك * إنما هي نوعان : عواطف ومشاعر .

إن تميز اليوت بين « العاطفة » و « الشعور » بالغ الأهمية والتموض في آن . ويبدو أن العاطفة كالقوة في الشاعر نفسه أما الشعور فانه غيبه للشاعر في « كلمات وعبارات وصور خاصة » . ويصل بهذه النظرية مبدأ « التبادل الموضوعي » الذي وضعه اليوت فيما بعد في مقاله « هملت ومشكلاته » من حيث أن التبادل الموضوعي حال أو موقف تكمن فيه « مشاعر » تعبر عن « عاطفة » الشاعر وتثير « عاطفة » مشابهة في القارئ^{٥٥} . وهكذا يبيء هذا الفصل بين العاطفة والشعور لكي يحول دون دخول « العاطفة » إلى الشعر خضوعاً لتطبيقاته عما هو لاشخصاني واتباعي ، ثم يفسرها في الشعر باسم آخر (وربما) بشكل آخر .

(٩) وسيخضعه في متناه هذا العواطف التي لم يجربها ، كالتي جربها .

هذه الملاحظة إلى مبدأ لا يترشح عنه اليوت متصل اتصالاً وثيقاً بمبدأ

٥٥ تحدث اليوت في مقاله عن تجربة كيميائية وهي وضع قطعة مصقولة من البلاتين في وعاء يحتوي الأكسجين وثاني أكسيد الكبريت ، فلما مزجت الغازين نجم فيها حمض الكبريت ولا يتم لها ذلك لولا وجود قطعة البلاتين ، ومع ذلك فليس في الحمض الناتج أثر من البلاتين ولا في قطعة البلاتين أثر منه . فعقل الأديب هو البلاتين والتجارب هي الغازات المتفاعل مع الأكسجين ، وهو يشير بهذا إلى التبادلات والاتصال بين العقل والفكر والاشارة التي يصفها .

٥٥ لتوضيح هذا « التبادل الموضوعي » يحتل سلمي قصيدة اليوت (ص ١٤٥ من كتابه مقالات مختارة) وهو موقف هملت : « قد هملت (الإنسان) لأن أنه تزوجت من صبي بعد « مقتل أبه » ، وكانت ثورته أخرى من أنه لأن شخصياً سلبية ؛ أي إن عاطفته كانت طاعية ، لا تعسرية لها ، ولا يستطيع تحملها موضوعياً ليتبع الآخرين بصواب موقفه ؛ ولذلك بقيت هذه العاطفة قسم حياته وترتل لإرادته ؛ فهنا قللت « الحمية » القلبية التي تفرض القسري بين هذه العاطفة الداخلية وبين ما هو في الخارج ، ومن ثم لم يتبع التفكير من حافة في أخرى « موضوعياً » .

« اللاشخصانية » وهو الاعتقاد بأن الفن في أساسه نظام محكم الخلق ، وأن مقاييس العقيدة أو مضاهاة الحقيقة لا علاقة لها به ، وإذا كان دانيي يستند الى نظام فكري مترابط بينا لا يستند شيكسبير إلى ذلك فما ذلك (فيها يعتقد اليوت) إلا « مصادفة لا يقاس عليها » . إن الشاعر « ليصنع » الشعر عضوياً ، ودون عقيدة ، بالطريقة التي تصنع النحلة بها العسل أو تفرز العنكبوت بها خيوطها « والشعر الأصيل يستطيع أن يتقبل للمتلقي قبل أن يفهم » أو انه في الواقع لا يفهم أبداً . وقد يعبر الشاعر عن حال جيله « مصادفة » — وإن كانت مصادفة غريبة — بينا هو في الوقت نفسه يعبر عن حالة من أحواله مغايرة تماماً « (هنا يتحدث اليوت ضمناً عن تجربته هو في قصيدة « اليباب ») وهكذا . وقد صاغ اليوت هذه المبادئ في نظرية قريبة الشبه بنظرية رتشاردز عن أن « التوافق » الشعري لحظة قراءة القصيدة منفصل عن مسائل « العقيدة » . وقد تفوق اليوت على رتشاردز حين أضاف إلى نظريته : أن كل ما يختار الشاعر أن يعقده فأنما يتقرر آلياً « وحينئذ لا يبقى لصحته أو كذبه — من إحدى النواحي — أثر في شيء ، كما أن صحته من الناحية الأخرى تجد لها برهاناً » . وعلى هذا فقد يكون من المنع المرضي ألا يكون للشاعر اعتقاد في أي شيء بل « يستعمل » أي معتقد يقع في متناول يده »

هذه هي إذن كل الموضوعات التي تطورت وأصبحت تكون نقد اليوت نظراً وتطبيقاً : (١) « الاتباعية » التي أصبحت تسمى « اتباع السنة » أو « الارثوذكسية » . (٢) « والنظام » الذي أصبح فيها بعد « فكرة المجتمع المسيحي » (٣) والنص على أنواع مفضلة من أدب

« لم يفره المؤلف هنا بهذا الازدواج في شخصية اليوت ، فإن اليوت الفنان يرى ان يكون الفنان شخصاً « غير مسئول » وليس لكل حالة لبوسها من عقيدة وما أشبه بينا اليوت الفنانة يحكم بنقده غايات مهامية ومطعية رجعية .

الماضي (٤) والحاجة إلى التفسير والمعرفة التاريخية (٥) والمبادئ الأربعة وهي : اللاتخصانية ، اللاتناسب بين الفن والعقيدة ، التفرقة بين العاطفة والشعور ، التبادل الموضوعي . وقد تكوّنت هذه المفاتيح الأربعة - ظاهرياً - عن الحاجة إلى تجريد موروث من قرائنه التاريخية وإلقائه إلينا ليفهم على ضوء قرائننا الحاضرة ، أما في الحقيقة فقد ينعكس السياق وتقول إن مبدأ « الاتباعية » نفسه لم يطرور إلا ليمتنع صبغة شرعية لحاجة اليوت الذاتية إلى فن « يطفىء » الشخصانية و « يحصل » الألم و « يستعمل » العقائد دون أن يؤمن بها . إن الحاجة الملحة في نقد اليوت ليلبدو أنها هي حاجته هو نفسه ليقم من هذه العناصر الموضوعية - الاتباعية - اللاعاطفية - الشكلية ، أربع دعائم « لطور » يريح عليه جسمه ، مثله في ذلك مثل هوبكنز عندما اعترف أنه في المرحلة الأخيرة من حياة إبداعه الفني لم يجد ما يتبع له قرض الشعر أبداً إلا الشكل الجافي للسوناتة Sonnet .

ويمكن اعتبار كل مقالات اليوت توضيحات للأفكار والطريقة الاتباعية التي رسم هيكلها العام في مقاله « الاتباعية والموهبة الفردية » . ويمكن اعتبارها فهرساً واسعاً من التطبيقات والأمثلة . ونستطيع أن نرى اتباعية اليوت في دور التطبيق منذ أن أصدر كتابه « الغابة المقدسة » سنة ١٩٢٠ ، وهو أول مجموعة من المقالات النقدية . وفيه ظهر مقال « الاتباعية والموهبة الفردية » . ويقول ف.أ. ماثيسون في كتابه « ماذا حقق ت.س. اليوت » « بهذا الكتاب - الغابة المقدسة - يبدأ ، عوداً ، الفحص الحديث المسهب الكبير عن صفة الشعر ومهمته » . وللكتاب تأثير تاريخي أعظم من التأثير الذي يحدّثه في قراء هذه الأيام . ومن حسنات ذلك الكتاب ، الاقتباس المستمر من النصوص الشعرية ، حتى إن مقالاته ليست عملياً إلا اقتباسات مستفيضة من الأدباء ممثلة بالمقارنات والشروح والتقويمات . وكان اليوت حينئذ يؤمن أن الشعر « متعة رفيعة » وغايته الكبرى « أن يمنح نوعاً خاصاً

من المتعة ، ، وأن المهمة الرئيسية للنقد هي زيادة المتعة الصادرة عن الشعر ، وقد وصف نقد ذلك العهد وصفاً جافياً لكنه صحيح حين قال : « إننا حين لا نتطلب المعرفة التي تحشى بها كراسات الطلبة بل نتطلب متعة الشعر ونبحث عن قصيدة فنانا قلنا نعتز على واحدة » . وعندما نظر اليوت وراه نحو كتاب « الغاية المقدسة » في مقدمة كتبها عام ١٩٢٨ قيد هذه الملاحظة :

إنه لتبسيط مصطنع يجب أن يُتَلَقَّى بجزر ، أن أقول : إن المشكلة التي نتحدث عنها هذه المقالات والتي تكفل لها حظها من التلاؤم لمي مشكلة تكامل الشعر ، مؤيدة بالتأكيد المكرور على أننا حين ننظر إلى الشعر فلا بد من أن ننظر إليه من حيث هو شعراً أي شيء آخر . في ذلك العهد أثارني وأسعفتني كتابات ريميه دي غورمونت التقديرة . وأنا أعترف بهذا التأثير وأحسّ نحوه بالجميل ولست أنكره مطلقاً وإن كنت قد تجاوزته إلى مشكلة أخرى لم يمسها هذا الكتاب ألا وهي مشكلة العلاقة بين الشعر والحياة الروحية والاجتماعية في عصره وفي سائر العصور .

وليس هذا القول دقيقاً لأن « الغاية المقدسة » يتحدث بوضوح الموروث المبرعم الذي تفتح عن أفكاره الدينية والاجتماعية ، ولكن هذه العبارة المقتبسة تلمح حقاً إلى تغيير واحد ذي بال وذلك هو أنه بالانتقال من الاهتمام بأمر « الشعر من حيث هو شعر » قلّ لديه الاقتباس من النصوص بل ربما اختفى ، حتى إن آخر كتاب لاليوت متصل بالأدب وعنوانه « فائدة الشعر وفائدة النقد » يحوى أقلّ من مائة بيت من المقتبس أو أقلّ مما كان يقتبسه في مقال واحد من كتابه « الغاية المقدسة » .

وقد كتب اليوت في مقدمة الكتاب الأصلي يقول : « إن من واجب الناقد أن يحفظ الموروث ، حيث يكون هنالك موروث جيد » . وفي الفصول

الأخيرة من الكتاب يتن أن الموروث الجيد موجود وأنه « أدب العصور العظيمة ، أي أدب القرنين : السادس عشر والسابع عشر » . وكل خيوط الاتباعية تظهر في كتابه « الغابة المقلدة » بتفصيل ، إلا شعر المتأفريقيين الذين ظهروا لديه بعد الكتاب بعام (١٩٢١) في مراجعة كتبها عن مختارات انتقاها غريرسون من الشعر المتأفريقي ، وإلا دريدن الذي كتب عنه اليوت أول مرة سنة ١٩٢٢ . وخصص مقالة لدانتي ، ولأربعة من روائسي عصر اليزابت (وهم مارلو وشيكسير وجونسون ومانسفر) ، ولنقاد حاولوا أن يستعملوا اتباعية شبيهة باتباعية اليوت (ومنهم تشارلس وبلي وايرفنج بابت وبول المر مور وجوليان بندا) ، وخصص مقالة أخرى عن المظاهر المتنوعة للمسرحية الشعرية ، وهي شغله الشاغل وعنصر كبير في اتباعيته . وهناك مقالان وقسم من ثالث في الكتاب ترسم ما يعتبره اليوت الموروث المناهض ، مثلاً في سوينبرن وبليك * ، فهو يعالج بليك باعتدال ويقسط وافر من الإعجاب ويعدّه « شاعراً ذا عبقرية » أخطأ طريقه ليكون « كلاسيكياً » مثل دانتي لأنه ولد في بيئة لا تناسبه ، أما سوينبرن فإنه يضحى به شاعراً وناقداً وبذلك يقاوم الموروث « الرومانتيكي » ويصرعه أرضاً . أضيف إلى كل هذه المقالات ، مقالة « الاتباعية والموهبة الفردية » الذي يعد بحثاً عاماً ، وقد يتعرض فيه لهذا أو ذاك من الأدباء الذين أفرد كلاً منهم بمقال على حدة .

٣

قد يكون مصدر اتباعية اليوت حاجة أدبية ولكن غاياتها اجتماعية ودينية ، فعمله على تطبيقها وتوسيعها كي تشمل النواحي الاجتماعية والأدبية أمر يستحق القمح . ومن الأسباب الرئيسية في ذلك أنه تحول إلى المذهب

الأنجلو كاثوليكي . وزيرع هاري م. كميل في دراسة عن اليوت نشرها بمجلة جبال روكي . صيف ١٩٤٤ . أن تحوّل اليوت تمّ مبكراً في سنة ١٩٢٢ أي السنة التي نشر فيها قصيدة « الياب » : وأصبح رئيس تحرير لمجلة « المحك » . أما على أي شيء اعتمد كميل في هذا القول ، فذلك ما لا أدريه ، غير أنني أعلم أن أول إشارة عامة أعرفها عن تحوّل جرت سنة ١٩٢٨ ، حين كتب اليوت مقدمة جديدة لكتابه « الغابة المقدسة » متخلياً عن « الشعر من حيث هو شعر » ونشر « من أجل لانسلوت أندروز » . وفي مقدمته هذه العبارة الصارخة : إنه كلاسيكي في الأدب . أنجلو كاثوليكي في المذهب ، ملكي في السياسة . أما الملكية فقلّما تحدّث عنها من بعد . وأما الكلاسيكية : إن كانت تعني شيئاً . فلنّها ليست خبراً من الأخبار . غير أن تذهب بالأنجلو كاثوليكية هو الذي تملك عليه أمره : وأصبح شغله الشاغل : وتمخض له عن جاه اجتماعي عريض .

ولما أعاد اليوت نشر كتابه « من أجل لانسلوت أندروز » باسم « مقالات قديمة ومحدثة » سنة ١٩٣٦ أسقط المقدمة : « التي أدّت أكثر مما قدّر لها » . ولم يكن عمله هذا نوعاً من التنكر للعقائد ، فقد وضح من بعد في كتابه « بحثاً عن آلهة غريبة » : أن اعتراضه عليها إنّما كان للتركيب الجائر الذي سكبت فيه عبارتها ، وهو تركيب أتاح للناس أن يستتجوا أن الموضوعات الثلاثة متساوية لديه في الأهمية ، وأنه يقبلها جميعاً على أسس واحدة ، أو أنّها إما أن تبقى معاً أو تذهب معاً . غير أنه عندما أمعن فيها النظر وجد واحداً منها يعني « الايمان » أما الثاني والثالث فليسا إلا « المبدأ السياسي » و « الطريقة الأدبية » ، فَوَضَعَ الثلاثة معاً كأنها في « موقف مسرحي » خطر أي خطر .

إن العبارة الأخيرة لتلمح إلى الصعوبات التي راجعها اليوت - فيما يبدو - في تحوّل المذهبي : فالعقائد الدينية للمرء وعلاقاته بخالفه (إن

كان يعتقد أن له خالقاً (إنما هي مائة هونفسه ، ولكن عندما تصبح مثل هذه الأمور وجهة نظر ومصدراً للدعابة في النقد الأدبي فإنها تستدعي المناقشة . حقاً إن اليوت لم يشأ أن يتحدث عن تحويله كتابةً ولكن هناك ملمحاً من العسر ، لا يخفى في شعره الأخير ، بل يتضح في تصريحات محنة متبرمة تشير بكل وضوح إلى الذات ، كذلك الذي قاله في تحويل هوبكنز : « إذا حول المرء مذهبه ، في أي حال . فقد يمكنه ذلك التحول من أن يستمتع بأمانٍ الخلاص الذاتي . ولكنه لن يمنحه ، إن كان أديباً ، ما عجزت عن منحه له أرومته ووطنه طوال عدة أجيال » . ومنذ عهد مبكر (١٩٢٧) أظهر فرنسيس فرغسون في « مجلة القافلة الأمريكية » *The American Caravan* بعض المتناقضات في طبيعة اليوت ، وهي : « فردية رومانتيكية في الأخلاق ، ونظام صارم في الفن — إيمان عاطفي يساويه غنوصية * عاطفية — فهم عميق للخلق الفني ، وعجز عن الحرب من الذاتي في شعره » .

كذلك وصف ر.ب. بلاكور المتناقضات بين طبيعة اليوت وتحويله المذهبي . وعندما تحدث عن عقل اليوت قال : « إنه آخر عقل كان يتوقع له المرء في هذا القرن أن يدخل الكنيسة ، في زيٍّ غير كهنوتي ، ذلك لأن دنيوية أدواته الثرية ، واطمئنان موقفه ، والمعبية ولماحيته للحقيقة الأخاذة ، وموهبته على أن « يستترها وهي طائرة » ، تكاد لا تمشي أبداً مع ما نسميه اليوم « الشعور الديني الانجليزي الأمريكي » . ولقد قاده تحويله إلى موقف غريب . فليس هو مثل رانوسم الذي يفرّ بأن ما اجتذبه إنما هو الشعائر في الدين بل إنه مثل هيوم *Hume* من قبله منجذب إلى العقيدة ، أي إلى الرغبة في صلواتها ، وهو يراها

* الغنوصية ترتف من الجزم بأن هناك إلهاً أو بشاً .

هامة لأنها في نظره أصل المسرحية وقاعدتها (درجات من القيم فيها شيء من روح « أليس في بلاد العجائب ») . وهو - من ناحية - منجذب إلى رومة بشدة ، وكثيراً ما تبدو كنيسته سامقة ، حتى إنك لا تستطيع أن تصعدھا . مثال ذلك أنه في مقاله « أفكار على طريقة لامب » * « بأسف » لأن الأساقفة الانجليكانيين « قد انكأوا كثيراً على الضمير الفردي » في مرفقهم من مشكلة تحديد النسل . وهو من الناحية الأخرى لا يزال يحتفظ ببقايا قوية من البروتستانتية المتبررة التي كان يدين بها في عهده الأول ، وآية ذلك أنه دائماً يقاوم الساطة دفاعاً عن وحيه الذاتي . بل إنه صرح بمبدأ « كل امرئ ناقد نفسه » (ومن الطريف أنه صرح به في خطابه عن الدين والأدب) وهو مبدأ يمكن أن يعد جوهر البروتستانتية (وبما قاله : يجب علينا جميعاً أن نحاول لصبح نقاداً . ولا نترك النقد في أيدي الذين يكتبون مراجعات في الصحف) .

وفي مذهب اليوت مضامين اجتماعية يتراوح بين الاقطاعية والفاشية المباشرة (٣) . فقد رسم هيكلًا للدولة كنسية . تشرف على التعليم فيها منظمات رهبانية ، ويكون أمر تحديد النسل فيها مسلماً للكنيسة . وتقام الرقابة فيها في قصر لامب ** وهلم جرا . وهو أنموذج من الحكومة

* راجع هذا المقال في « مقالات مختارة » ص : ٣٥٣ وما بعدها .

(٣) لا بد لنا من أن نقر بأن اليوت إذا اضطر للاختيار فإنه أحياناً يختار المضامين الاجتماعية لا الدين ، وفي العقد الثالث من القرن ظل لمدة سنوات يساند تشارلز موراس C. Maurras وصحيفته المسماة « العمل الفرنسي » Action Française في مجلة « الملك » Criterion فشر موراس نفسه مقالاً في عدد يناير (كانون الثاني) ١٩٢٨ وأثنى عليه لأنه في رأيه مثل خير من موسوليني يحذيه الفاشيون البريطانيون . ولما أدانت الكنيسة الكاثوليكية موراس وصحيفته لأنه تقدم بمبدأ يتنادي بأن الكاثوليكية « مفيدة » للدولة الملكية أو الدكتاتورية ، دافع عنه اليوت بقوله ان موراس « مهم يظهر ليس من الضروري أن يكون مسيحياً ، من منطلق الكنيسة الرومانية ، لأن وجهة نظره هي وجهة نظر الفيلسوف الفرنسي » . وقد أوضح دكتور شفاوتز ان كون الانسان كاثوليكياً ، وليس من الضروري ان يكون مسيحياً (بل يكفي ان يكون ملكياً) أمر متبع حقاً .

•• هو للفر الفرنسي لرؤساء أساقفة كاتوليكي منذ عام ١٩٩٧ .

يشبه حكومة اسبانية وحكومة فيشي الفرنسية . ولعلّ من الطريف أن اليوت وجد لذة عظمى حين أشاع في رسالة بعثها إلى محرري مجلة البارتران عدد مارس - أبريل (آذار - نيسان) ١٩٤٢ أن حكومة فيشي قد حرّمت تداول مؤلفاته ، وهي إشاعة لم تجد ما يؤيدها من عهدئذٍ . والحق أن الدولة المثالية في نظره هي - بصراحة - دولة إقطاعية . وترسم محاضراته عن « مثال المجتمع المسيحي » وغيرها من المقالات الحديثة مجتمعاً إقطاعياً مطبوعاً بالمثالية (إن كلمة « مثالي » و « مطبوعاً بالمثالية » أساسيتان هنا لأن اليوت يعترف بأن كلمة « مثال » في عنوان مقاله ، واردة بالمعنى الأفلاطوني) - أي مجموعة صغيرة مستغنية بنفسها ، مرتبطة بالأرض ، وحاجاتها مرتكزة في مكان واحد .

وللاستقراطية في كل هذا دور محدد ، ذلك أن اليوت يؤمن - حرفياً - بما يسمّى « دم الملوك » الذي ينتج « سلوكاً ملكياً راسخاً » كما يؤمن « بارستقراطية النسب » و « الصفوة المختارة » وما إلى ذلك . ولا ريب في أنه يؤمن بالاستعمار بل يؤمن بالمبدأ الفاضح الذي نادى به كبلنج* ، وهو « يعطف سليقة » على الحاجات الرجعية في الاقتصاد من مثل « نظام التوزيع » و « إصلاح القروض » و « الدعوة إلى التسوية في توزيع الأرض في الجنوب الأمريكي » . بل هناك ما هو أروأ من ذلك ، « لأنه ليست لديّ موهبة التفكير المغلق » ، فانه لا يتردد عن أن يمزج مبادئ تشستر تون وماجور دوغلاس ودونالد ديفلسون و « غيرهم من القوميين الاسكتلنديين » في رفقٍ « ضخم » ويقلبها ويلوثها . ويؤمن اليوت على وجه التحقيق بأنواع من عصبية العرق ، ومجتمع المسيحي لن يسمح « بهجرة الغرباء » و « الأجناس الغريبة » التي خرّبت أقساماً من الولايات المتحدة ، وبخاصة

* أي مبدأ كبلنج بأن هناك « *Lesser breeds without the law* » وهي الدعوى الاستعمارية الفاضحة بأن من واجب الدول الرأئية أن ترمي « القطنان » التي لم تتل حلاً من الرقي .

نيويورك . وقد نجد مجتمعه « أن كثرة من المحكرين اليهود الأحرار غير مرغوب فيهم » . وحلم جراً .

وكل هذا يضاف ، لا إلى الفاشية تماماً ، بل إلى نوع من البعث بها عبثاً متحصلاً عابراً قلماً . وهو يقول في وصف خلقية الفاشية : « إنها قادرة على كثير من الخير في حدود » : وإن المخالطة متعينة الوجود في الديمقراطية ولكنها في الدكتاتورية محتملة الوجود ، وإن الفاشية لتهدم خلاصاً عاجلاً ولكنه ربما كان خادعاً ، وإن الجنرال ج.ف.ك. فُكر — وهو فاشي بريطاني باعترافه — ملء الحق في أن يدعو نفسه « مؤمناً بالديموقراطية » كأني فرد آخر ، وإن النازيين أصابوا حين أعادوا النساء إلى المطابخ وتربية الأطفال والكنايس . ويميل اليوت إلى « الدولة النفاية » * إذا لم تكن « وثنية » (أي ظناً ، يميل إلى حكومة فرانكو وسلازار وموسوليني ويتبن ويرفض حكومة هتلر) وعلى أية حال « فاشية الديمقراطية بلغت أقصى الحد في الانحدار » .

ويبدو أن مبدأ الاتباعية عند اليوت ليس في أساسه إلا سلاحاً لتحقيق هذا المجتمع المنشتر البغيض ، فمهمة النقد الاتباعي فيما يقوله : هي « تحقيق النظام » أما عدوه فهو القوضى . ومعنى هذا في لغة أدبية خالصة أن نجعل الناقد سوط عذاب ينصب على « الرومانتيكي » و « المستيري » وما إلى ذلك ، وبهذا الأخير يصبح ناقد مثل اليوت « متعجباً للزندقة » « مرتبصاً للسحر » فيطلع على الناس بهذه الرثية العامة : « لقد أفسد الأدب الحديث كله ما أسماه الترعة الدنيوية » — و « أنا في شك من أن يصبح قارئ الأدب الحديث رجلاً صالحاً » — ويعطى أن دوره بصراحة هو دور « المصلح الأخلاقي » . ويتعجب اليوت بدعاً معينة بل الحق أن سلسلة

Corporate State وهي نظرياً مثال الدولة الفاشية بايطالية (١٩٢٢-١٩٢٤)
وتكون السلطة فيها في أيدي مجموعات ، تقسم كل مجموعة أصحاب رؤوس الأموال والمال في ناحية .

المحاضرات التي سمّاها « بحثاً عن آلهة غربية » ليست إلا حديثاً في الزندقة الأدبية الحديثة مذيلة بفهرست ممنوع يضم أربع عبارات زنديقية استمدّها من مصادر شيطانية مثل هربرت ريد والتايمس اللندنية . ويصرح أن غاية الأدب هي محاربة مذهب حرية الرأي . وعندما سلط اليوت قداه السديمي المستطيل على جرارد مانلي هوبكتر . وهو أسقف يسوعي . فهو نظرياً إذن يستحق التمجيد ، وحين أجمل هذا النقد كله بكلمة ختامية قال فيها : « إن هوبكتر في هذا الصراع كله لم يقدم لنا إلا عوناً ضئيلاً » — عندئذ كان اليوت يصرخ بأنه لا يكتثر بالقيم الجاهلية وحدها في تقدير العمل الفني .

ترى كم من اهتمام اليوت بالشعر الذي يلقي قبولاً عند الجماهير ، دعاوي محض ؟ أي إلى أي حد ليس يعنيه إلا أن يجد عدداً كبيراً من المستمعين لمبادئه الدينية والاجتماعية ؟ إن الخلدس في هذه الناحية ليسو طرفاً ممتعاً . غير أنه لا ريب في أن اليوت مشغول البال بمسألة جمهور كبير يستمع للشعر . وفي ذلك يقول : « أعتقد أن الشاعر يفضل — طبعياً — أن يكتب لأكبر جمهور ممكن . وأكثره تنوعاً . وأكثر من يقف في طريقه إنما هم أنصاف المتعلمين أو حثالة المتعلمين لا الأميون . ولإني لأفضل أن يكون جمهوري ممن لا يقرأون ولا يكتبون » . ثم وسّع في هذا الرأي ونمّاه على شكل نظرية يقول : « إن الأديب في حاجة إلى ثلاثة جماهير تشترك في مركز واحد ، جمهور صغير له مثل حظ الشاعر من الثقافة واللوق ، وجمهور كبير بينه وبين الشاعر متكاملاً مشترك وأخيراً لابد من أن يكون ثمة شيء مشترك بينه وبين كل ذي ذكاء وإحساس يستطيع قراءة لغته » .

ويتخذ هذا الاهتمام بجمهور كبير للشعر شكلاً رئيسياً آخر يتمثل في اهتمام إليوت بالمرحبة الشعرية . فمسرحياته المنظومة تؤدي مهام متشابهة . وقد أقرّ اليوت أن الشخصيات في المسرحية « إنما تمثل بوجه

ما ، عملاً لو صراعاً في روح الشاعر بلوغ الانسجام . دون أن تتخذ ذلك شكلاً واضحاً . فالأدباء الذين يمزق الصراع نفوسهم يتزعون إلى نسجه في الشكل الحوارى من المسرحية . ومسرحيات اليوت تحقق هذا الذي يقوله ، ومن أمثلتها الجليئة مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » Murder in the Cathedral . وقد أبا ن ماثيسون أيضاً بمراجعتة « للمقامات الرباعية الأربع » Four Quartet أن اليوت قد جعل شعره الأخير ، وبخاصة القصائد المذكورة . أقلّ روحاً مسرحياً وأكثر تأملاً (أي أثبت وأدق غاية) من شعره الأول وذلك بأن جعل دوافعه المسرحية وفقاً على قصائده المسرحية الخالصة .

وأهم من هذه الوظائف الخاصة التي تؤديها المسرحية . وظيفتها العامة عند اليوت . وتلك هي مقلتها على أن تجمع بين الشعر والدعاوة متكررة في لبوس النعمة العامة . وهو يريد للمسرح تعبيراً شعرياً نستطيع أن نسمع فيه كلام الأحياء المعاصرين . وبه تعبر الشخصيات المسرحية عن أنخلص الشعر دون حذقة . وبه نستطيع أن نتقل أبسط رسالة شعبية دون تفاهة . وفي قاعدة هذا الأمل عند اليوت نظرية متصلة بنظريته في جماهير الشاعر ذات المركز المشترك . وهي أن المسرحية الناضجة . ولتقل إنها واحدة من مسرحيات شيكسبير ، إنما تكون ذات عدة « مناسبة من الأهمية » - « فهناك العقدة لأبسط المشاهدين ، والشخصية لمن هم أكثر فكراً ، والتعبيرات والكلمات لمن هم أميل إلى الناحية الأدبية ، والايقاع لمن هم أشد من سواهم حراً موسيقياً . أما الجماهير المعركة في الإحساس والفهم فنصيبها من المسرحية معنى ينكشف لها خطوة إثر خطوة » . وبما يجري في سياق هذا . قوله في موضع آخر إن لها ملت ومكبث وعطيل دع عنك أوديب « ملكاً » * « متعة المزة في الشعور » كالتى في الروايات البوليسية.

* Oedipus Tyrannus إحدى المآسي التي كتبها سوفوكليس وقد اثني عليها أرسطوطاليس =

ومن أبرز مقالات البيوت مقالته «ماري لويد» ، وفيها يتحدث وهو يتحمل الكتابة عن موسيقى انجليزية بارزة وعن الجسارة التي نجحت بموتها ، العلاقة المثالية التي يراها بين الفنان والجمهور : أما الجمهور فهو طبقة اجتماعية متلحمة : يتحدث الفنان عن حياتها وآمالها ويعلمونها إلى مرتبة الفن ، ويمنحها رقة ، وأما الفنان فإنه مستاغ محبوب ودائماً مفهوم ، وهما معاً - أي الجمهور والفنان - متساندان في خلق الفن . ويؤكد هذا كله يتم عن حرية أديب ينظم شعراً مقدماً غامضاً إلى أن يجد كثيراً من القراء . وأن يقبل عليه الناس في مجالات كبيرة من المجتمع ، تنزع إلى أن لا تسمع باسمه . وفي هذا أيضاً عنصر من خطة دعاوية واعية . وقبل ذلك بسنوات كتب البيوت في « الغابة القلصمة » يقول .

كانت مسرحيات عصر اليزابث موجهة إلى جمهور يتطلب تسلياً من نوع جاف ، ولكنه يتقبل قطعاً كبيراً من الشعر . أما مشكلاتنا نحن فيجب أن تكون تناول شكل من التسلياً واخضاعه لاجراء يجعل منه فناً . ولعل كوميدى «قاعة الموسيقى» هو خير ما هنالك في هذا المقام. (٤) .

== في كتاب الشعر وعدداً المثل الأعلى للساعة . وهي تصور جانباً من قصة أديب وترمز إلى عجز الانسان أمام التقدير الذي قد يقلب به من حاله عزه إلى الخفيص دون طلة واسعة .

(٤) هناك وثيقة أهم من هذه ، وهي قطعة من رسالة إلى عزرا بوند نشرت في Townsman يولي (تموز) ١٩٢٨ ، وسراحتها العظيمة في الموضوع ، مجتمعة إلى أسلوبها غير المؤلف تجعل منها نموذجاً عالياً لما نستطيع أن نحصله من المراسلات المنشورة التي تبودلت بين البيوت وبوند . وهذه هي :

رأيت في كتابة مسرحية لا يزيد من :

١. أنه لا بد لك من أن تمك انتباه الشهود طوال الوقت .

٢. ناداً تقدره عليك أن تتبيده - أسرع !

٣. كل شيء عن القدة والتشخيصيات وكل ما قاله أرسطوطاليس وغيره أمور ثانوية بالنسبة

لنا نعم . =

٤

لقلنا نجد نقاداً واعين ، مثل اليوت ، على أنهم يخلقون موروثاً ويستعملونه إلا أن كل ناقد يجرّد ، وهو يحب مجالات الماضي ، أولئك الأدباء وتلك الآداب التي تعني شيئاً ما عنده في الحاضر ، فيخلق موروثاً فعلاً أو جزءاً من موروث لنفسه ولغيره من الأدباء . وهناك عدد من النقاد في أيامنا هذه وبعضهم يدرك ، مثل اليوت ، أنه يخلق موروثاً ، قد أعاودوا تفسير ماضينا الأدبي ، وتوصلوا إلى نتائج متباينة ، وتباينها يوضح أن اليوت قد قدّم لنا « اتباعية » ما ولكنه لم يقدم « الاتباعية » (وقد حاول هربرت ريد مساعد اليوت في تحرير مجلة « المحك » أن يوازن اتجاه اليوت بخلق اتباعية « رومانتيكية » مناقضة ، مغلاً كل من وقع بين شيكسبير ووردزورث في كتابه « أطوار الشعر الانجليزي » وفي غيره من كتب) . ويبدو أن التكتل وراء هذا الموروث أو ذلك إنما يكمن فيه دافع سياسي فهناك عدد من النقاد بنوا ماضياً يستعمله أصحاب اليمين وآخرون نظمو ماضياً آخر يستعمله أصحاب اليسار . غير أن هناك مجموعة ثالثة من أصحاب الضمير الاتباعي ليست سياسية - فيما يبدو - أو لعلها سياسية من بعيد ، همّها الأول أن تخلق ماضياً حيادياً في السياسة يستغله الفنان .

وأهم نقد اتباعي معاصر يتجه نحو اليمين بالاضافة إلى نقد اليوت هو أعمال مدرسة الجنوب ، مدرسة جون كرو وانشوم وألان تيت ،

= ٤ . ولكن إن كنت تستطيع أن تتكلم انتباه الجمهور الأحمق ، فانك تستطيع أن تمثل أي المانيات حين تصرف عنك أصدارهم ، وما تعله من حيث لا يشعرون حواليي يحمل سرحيك « خالدة » مدة من الزمن .

فإذا حصل الجمهور على المنظر الذي يملك عليه انتباهه ، منظر امرأة تجرد من ثيابها قطعة إثر قطعة ، حل نغمت الموسيقى ، فقد ينساق له الشعر .
٥ . فإذا كتبت مسرحية منظومة فلا بد من أن يكون الشعر وسطاً تنظر من خلاله ، لا زينة جميلة تحف بها .

وهي مجموعة غير وثيقة الترابط ، تضم كليث بروكس وروبرت بن ورن كما تضم عدداً من نقاد الشباب البارزين . ومرّ على هذه المجموعة عهد كان لها فيه برنامج سياسي محسوس يشغل الاقليمية الجنوبية ، ومبدأ المساواة في توزيع الأرض بالجنوب . وفي ذلك العهد كانت الجماعة ترى في دونالد ديفنسون قائداً لها . ومزايا هذه المجموعة على الاتباعين الرجعيين المخرقين أمثال ونترز وبوند ووندهام لويس واليوت نفسه ، أن فيها مواهب متعانة وأن لها مركزاً تصدر عنه في جامعتين أو ثلاث بالجنوب ومراكز ترقى إلى درجة « المسكرات » في الجامعات الشمالية ، وأنه كان لها دائماً صحيفة أدبية ممتازة أو اثنتان ، فكان لها أولاً « المجلة الجنوبية » *The Southern Review* تحت إشراف بروكس وورن من ١٩٣٥ - ١٩٤٢ ثم مجلة كينيون *Kenyon Review* بإدارة رانسوم بدلت سنة ١٩٣٩ ولا تزال تصدر ثم مجلة سيواني *Sewanee Review* التي تولى إشراف عليها تيت منذ ١٩٤٤ واستمرّ بها آخرون . وكل هذه المجلات قد أفضحت صلبها (كما فعلت *Criterion* التي رأس تحريرها اليوت) لأشد الآراء ثابناً ، وأكثر وجهات النظر اختلافاً ، جنباً إلى جنب مع آراء أصحابها . وربما كان قائد هذه الجماعة حالياً هو جون كرو رانسوم الذي درّس تيت بكلية فنترلبت ، وكان بحكم مرانه العلمي وميله الفلسفيّ وسمعة اطلاعه ، وذكائه الوقاد ، المفسّر النظري للجماعة . وقد كتب رانسوم كتاباً في الدفاع عن « الارثوذكسية » بعنوان « الله دون رعد » *God Without thunder* (١٩٣٠) وفيه ثغرات غريبة في معرفته الدينية (فهو أول كاتب في اللاهوت يمزج بين فكرة الولادة من غير دنس ، والولادة من غير أب) وعلى هذه الهنات ، فالكتاب هجوم بمنطق حيويّ على العدو الذي يمثله كونت ، والطبيعة والعالم (وبخاصة الانثروبولوجيا) ومذهب حرية الرأي . وغرضه في الكتاب محدّد بقوله : « إنه يريد

أن يكسب الناس بخطة جديدة . وهذا المبدأ اليسوعي قد استمر فيها يبدو ، في كتابيه التاليين وهما « جسم الكون » *The World's Body* (١٩٣٨) ، والنقد الجديد *The New Criticism* (١٩٤١) . واتباعه رانسوم تشارك اتباعية اليوت في التبجيل الذي تغدقه على دُن ، وتفرّق عنها في أداء احترام - بقلده - للثَن واحتقار شاذّ لشيكسبير (الذي لم يكن - من جراء افتقاره إلى « النظام الجامعي » وإلى اطلاع ملثَن ودُن ، إلا « هاوياً » ، وأديباً ينظم مقطوعات *Sonnets* « سبنة التركيب » . وشاعراً متخلفاً ضئيل المكانة) أما مفتاح النقد عند رانسوم فهو المصطلح « أنطولوجي » * *Ontological* ، ويبدو أنه يعني به الدراسة النقدية للمبنى الشعري أو منطق القصيدة وعلاقاته بما يسميه « السياق الشعري » أو جزئيات القصيدة . ونتيجة لهذا الاهتمام بالمبنى وبالعلاقات السياق البائتي كان رانسوم الموجه الأول لقراءة النصوص الشعرية ودروسها بدقة . (وهو موقف يشبه موقف ف.ر. ليفز بالجزلة) ومع أنه لم يصلر بما يناسب هذا الاهتمام إلا قليلاً من النصوص المدروسة ، إذ كرّس همه إلى البوطيقا والمشاكل الفلسفية في العقيدة والمعرفة في الشعر ، فإن أثره كان شاملاً . كما كانت القراءات التي أصدرها بنفسه ممتازة بعامة . وعلى أن اتباعيته تتضمن توجيهاً دينياً وسياسياً ، فقد نصّ - مناقضاً لاليوت - على أن المقاييس الخلقية في النقد شيء دخيل (وكذلك هي المقاييس الدراسية

* أي يتعلق بملك الفرع من المتافيزيقا الذي ينشئ بطبيعة الحدث أو الحقيقة . يقول رانسوم في كتابه « جسم الكون » : « يميز شعر من شعر بموضوعه ويميز الموضوع « بانطولوجيته » أو « حقيقة وجوده ... ولذلك ربما كان النقد متكى على التحليل الانطولوجي كالذي مناه كانت » . ولا بد للقارئ من أن يذكر أن أرفع أشكال الشعر عند رانسوم هو الشعر المتافيزيقي مثل قصيدة « تقدس » لدن وقصيدة ليداس *Lycidas* لملثَن . وهو الشعر الذي يستلزم أن يرقط الانتباه على وضع جديد للحقيقة مألوفة ، بما يتكفى عليه من طريقة مجسّاة أو إيهام ، هو الشعر الذي يخدم مسأيسه رانسوم *Miraculism* « أي ما له خصائص المعجز السحبي » .

والغوية والتاريخية والاتباعية وغيرها) وأن اهتمام الناقد يجب أن يكون جالياً فنياً . (من الطريف أن نلاحظ في هذا المقام كيف أن الأثيريين لديه من الشعراء وما دُنْ وملن كانوا داعيتين دينيين وسياسيين وأن الشاعر الذي يحط رانسوم من قدره - أعني شيكسبير - كان أقرب شيء إلى ما نسميه نحن اليوم « الأديب الجمالي ») .

وأكل الآن تب عدداً من اتجاهات رانسوم (وبعضها كان هو الذي وضع أصوله باعتراف رانسوم نفسه) وطوّزَ لنفسه نزعات جديدة . فتناول - مثلاً - مبدأ رانسوم « علم جبال الاقليمية » فحاول أن يوجد نقداً إقليمياً مائزاً . كأن يفسر - مثلاً - آثار املي ديكنسون على أنها نتاج نيوانجلند . ومع ذلك فإنه لم يطوّر الاتباعية في اتجاه أدبي واضح . وفي المجموعتين من المقالات والمراجعات اللتين نشرهما باسم « مقالات رجعية في الشعر والفكر » *Reactionary Essays on Poetry and Ideas* (١٩٣٦) و « العقل في جنون » *Reason in Madness* (١٩٤١) قسط كبير مخصص للمشكلات الاجتماعية والسياسية والتعليمية . بل لقد طوّر برنابجاً يدعو إلى « الرجعية » و « العنف » . (ومن الانصاف أن نقول إن العنف الذي يريده ليس هو استعمال البنادق في الشوارع بقدر ما هو عنف كلامي .) وصرّح بمقاومته العلم والفلسفة التجريبية والنقد العلمي في مصطلح أعنف من الذي استعمله رانسوم ، ثم إن القدر الضئيل الذي حققه من القراءات الثنية للشعر قد حققه - مثل رانسوم - على مستوى عالٍ .

أما الذي ثبت على تطبيق مبادئ هذه الجماعة على الأدب فهو كليث بروكس الذي يظهر فيه تأثير اليوت بأكثر من أي فرد آخر من أقرانه . وفي كتابه النقدي الأول « الشعر الحديث والاتباعية » (١٩٣٩) *Modern Poetry and Tradition* حاول مثلما فعل وتبرز أن «يراجع» تاريخ

الشعر الانجليزي على منهج مشابه لمحاولة أخرى أقل وضوحاً ، بهذا اليوت ، وحاولها ليفز في كتابه « تقويم جديد » Revaluation . ولا بد من أن نعرف بأن بروكس ناقد انتقائي ذو حدة حقيقية وقد أقام ، مستعيناً بكل ناقد محدث تقريباً ، اتباعية عابدا « قوة اللمع الساخر »* وهي تضم - في المقام الأول - أدب القرن السابع عشر أي دُن والمتأفزيقيين وجونسون وهريك وغيرهم ، وأدب القرن العشرين أي هاردي ويتس واليوت وعدداً من المعاصرين الآخرين . وفي هذا الكتاب الأول تبلى اتباعية بروكس على خلاف اتباعية اليوت ، فهي قد تغفل أواخر القرن السابع عشر وكل القرن الثامن عشر والتاسع عشر (باستثناء أفراد متفرقين مثل سويفت وغاي ويليك واملي ديكنسون وهوبكتر) وقد تستهين بكل من دريدن وبوب ولا تقبل إلا قطعاً متأفزيقية أو لماحة السخرية لشعراء من طراز ملتن . ويصور هذا الكتاب ، أثناء تكوينه لهذه الاتباعية ، طبيعتها ، بدراسة المتعمدة للنصوص ، وبمقتنيات مختارة من خير ما أنتجه عدد من النقاد ، وبنصوص شعرية ، وبخاصة من مثل « الياب » لاليوت ، وبعض شعر يتس الفنائي . وفي سنة ١٩٤٣ أصدر بروكس كتاباً ثانياً سماه « الزهرة المحكمة الصنع » فأكمل به هذين الاتجاهين وجعل لكتابه عنواناً فرعياً هو « دراسات في مبنى الشعر » وضمته قراءات

* هذا تعبير غير دقيق لكلمة « Wit » تلك اللفظة التي احتشدت حولها مدان كثيرة وفيها كل ناذق حسب هراء ، ولكتها على وجه الإجمال تسمى « القدرة على البح لأمر غير متكاملة أو غير متناسبة ثم صياغة المنى في شكل مفاجئ مدعش ، ولا يخلو أن يكون ذلك مصحوباً بشيء من الحفاطة أو التهمك أو السخرية أو الجدة إطلاقاً » . وقد قال الدكتور جونسون في تعريفها : إنها شيء مألف طريف في آن ، شيء غير واضح فإذا عبرت عنه أقر من سمح التعبير بصحته وحذائه . وقد انكر جونسون أن تكون هذه القبة في أساس الشعر المتأفزيقي في القرن السابع عشر ، ولكن إذا نظرنا إلى مفهومها عند النقاد المحدثين وجدنا أنها تلتبس بهذا النوع من الشعر (انظر التطبيق السابق من هذا الشعر وطبقه على هذا المصطلح « Wit ») . حل أن النقاد بعد ذلك يتفاوتون في لمحها عند هذا الشاعر أو ذاك .

لعشر قصائد هامة تراوح بين قصيدة دن « تقدّيس » Canonization وقصيدة بيتس « بين أطفال المدرسة » . مبرزاً درجات متفاوتة من الإحكام . وهذا الكتاب في الوقت نفسه يوسّع من اتباعية بروكس الأولى ويَعْدِلُ بها إلى وجهة أكثر رحباً . فاذا قصيدة بوب « اغتصاب خصلة الشعر » The Rape of the Lock ومرثية غراي . وقصيدة وردزورث عن ذكريات الطفولة ، وقصيدة كيتس عن الزهرة الاغريقية بل حتى قصيدة تينسون « أيتها الدموع ، أيتها الدموع المتناقلة » - إذا هذه كلها : « قصائد يحس كثير منا أنها قريبة إلى النهر المركزي للموروث » . ولقد اتسع لديه المفهوم الأول الذي استوحاه من اليوت أعني مبدأ « قوة الملح الساهر » فأصبح يشمل « الحكم » و « إيهام التضاد » و « الرمزية » و « الغموض » و « المبنى الروائي » ، حتى أصبح في الامكان أن تعالج أي قصيدة على أنها نوع من الشعر المتأيزيقي . ومن الطبيعي المتوقع - مع ذلك - أن تكون دراسة شعراء مثل دن وشيكسبير وبوب أمثلة من الدراسة الدقيقة ، أحفل وأحسن من دراسة شاعر مثل تينسون أو ملتن (الذي كتب عنه مقالة بليدة جوفاء) . وهذا الكتاب - حسب تعريفه - تطبيق لأفكار رانسوم ، في كشفها الفتي عن المبنى الشعري . وتركيزها على الدراسة المستفيضة للنصوص ، ونصها على أهمية دن والمتأيزيقيين ، حتى إنه لمن الطريف ، بعد هذا كله ، أن نراه يهاجم رانسوم في بعض ملحقات الكتاب المخصصة لسائل نقدية عامة ، بأنه غير مرن في أفكاره ، وأنه يبالغ في إعجابه بـدن ، وإن كان ذلك هجوماً معتدلاً .

وفي سنة ١٩٣٨ جمع بروكس وروبرت بن ورن مختارات من الشعر لطلبة الكليات عنوانها « فهم الشعر » Understanding Poetry وهي ترعى قديراً معيناً من الدراسة الدقيقة والتحليل للمبنى و « اتباعية بروكس » (والغالب عليها تفضيل الناحية الأخيرة ، وذلك باختيار الأمثلة وحشد

الأسئلة « وترتيب الأوراق » بطريقة تكفل الفوز لِدُنْ والمتأفزيقيين على شللي والشعر الرومانتيكي) . أما نقد ورن نفسه ، وهو غير كبير في الحجم ، ولما يجمع في كتاب ، فإنه أقل احتفالاً بالموروث الأدبي ، وأميل إلى الموروث الأخلاقي ، وقد ظل هذا الأمر كذلك منذ أن نشر مقاله The Briar Patch ضمن مجموعة مقالات عن ملكية الأرض عنوانها « سأحدد موقعي » I'll take my Stand سنة ١٩٣٠ . وفيها احتج مستنداً على مبادئ خلقية لا يأتيها الباطل * : بأن من الخطأ منح المساواة والتعليم العالي وأمثال هذين من ضروب الزرف للزوج - ظلّ هذا شأنه الى أن نشر مقدمة لطبعة مصوّرة من قصيدة كولردج « أغنية الملاح القديم » في سنة ١٩٤٦ قال فيها : إن القصيدة ليست إلا رمزاً أخلاقياً معقداً ، وأدخل مقياس « الصدق » على فكرة كولردج « الخيال الخالص » . ولا ريب في أن أكبر ناقد معاصر خلق اتباعية تتجه نحو اليسار هو فنون لويس بارنتون . ويعد كتابه الضخم ذو الأجزاء الثلاثة « التيارات الرئيسية في الفكر الأميركي » والذي أبقاه موته المفاجئ ناقصاً ، - يعد من الآثار الشاغخة في الموروث الأميركي . والعنوان الفرعي لهذا الكتاب هو « تفسير الأدب الأميركي من أقدم عهوده حتى سنة ١٩٢٠ » ، إلا أن كلمة « أدب » فيه مستعملة بأوسع معانيها ، لأنه في حقيقته دراسة لتاريخ الاجتماع والأفكار الاقتصادية بأميركة ، منعكسة في أديها . وقد استنقذ بارنتون الموروث الأميركي الحيوي المتمثل في الراديكالية والديموقراطية ، المتقل من روجر وليمز وفرنكلين وسام آدمز وتوم بين وجفرسون (عبّر) وتمان والداعين لالغاء الرق بأميركة الى الأدباء الراديكاليين في هذا القرن . وقد كتب بارنتون كتابة رجل حر الرأي صادق اللهجة ، كتابة تلميذ

من تلامذة جفرسون ، بدافع عن « اعلان الاستقلال » وعن وثيقة الحقوق ضد الدستور ، وأساس نظريته « حتمية اقتصادية » . اقتبسها من زين ومن أستاذ مغمور اسمه ج. ألان سميث (وهذا الثاني مؤلف كتاب عنوانه « روح الحكومة الأميركية » ، The Spirit of American Government ظهر سنة ١٩٠٧) أكثر من أن يكون استمدّها من « المادية التاريخية » أعني نظرية ماركس ، الشبه حتمية .

وكتابه ناقص ضعيف في الناحية الجمالية ، فهو يغفل بو (ويحوّله للمحلل النفسي والأديب) ويشوّه ملفل معتمداً على السيرة السخيفة التي كتبها ويفر ، ويفسر أهمية ثورو على أنه ذو تجارب اقتصادية . ويعجز عن أن ينصف هوثورن ، ويضحى بهنري جيمس . وقد يكون كل هذا وفق منهج مرسوم لأن بارنفتون مهمّ بالأفكار ، وهو يقرّ قاتلاً « أما الأحكام الجمالية فلم أكن كثير الاهتمام بها » . غير أنه في كتابه نفسه خصص خساً وعشرين صفحة لجيمس برانش كابل « ذلك الروح الساخر الرفيع الذي منّحناهُ حتى اليوم » « غريب الأطوار مثل شو ، مثيرٌ مثل تشستر تون » ، إنه لرجل يمكن أن تقارنه بكارليل وتوين .

ثم إن كتاب بارنفتون ، حتى حين نحاسبه في حدود منهجه ، مليء بالأخطاء . فهو يغفل ما أسداه الزنوج للتاريخ والأدب الأميركي . ويستخف بيجون براون ، ويتخلّى عن الحتمية الاقتصادية من أجل أن يمدح كوبر (مع أن هذا كان المدافع الجدير عن حقوق الملاك المحافظين المتطرفين) لأنه اتفق له أن أعجب بعمله . وهو قادر على أن يقول في بريانت « ربما لم يكن شاعراً عظيماً ، ولكنه كان أميركياً عظيماً » . وهو يرى في بنكروفت مؤرخاً أعظم من برسكوت وموتلي وباركمان لأن هؤلاء جميعاً كانوا « مثقفين من معتدٍ رفيع » « انغزاليين » وكان بنكروفت « الديمقراطي المكافح الوحيد بينهم جميعاً » . ومع كل ذلك فإن كتاب بارنفتون عمل جميل هام

ذو أثر واسع في جيله والأجيال الخالفة من نقاد الأدب : ولعله أول كتاب خلق موروئاً كاملاً راديكالياً ديمقراطياً اجتماعياً لدى الأدباء الأميركيين . لينافس الموروث الرجعي الارستقراطي الديني الذي أوجده إليوت ورائسوم وونترز وغيرهم .

وهناك فريق ثالث من موجدي الانبعاية يتفاوت أفراده في مدى إغفالهم الأهداف السياسية : وقد كان جل اهتمام هذا الفريق موجهاً إلى إقامة ماضي يقيد منه الفنان الخالق : وأحياناً يفيدون منه هم أنفسهم . ويندرج تحت هذه المقولة كتابان من أحسن الكتب أولها « دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي » *Studies in Classic American Literature* للورنس ، وهو تفسير مغرق في النظرة الذاتية : مؤسس على الفكرة الأسطورية التي يؤمن بها لورنس وهي « التعرف الفردي » . والثاني كتاب متأثر كثيراً بالأول وهو « في الخلق الأمريكي » لوليم كارلوس وليمز . وهو إلى تفسير التاريخ الأمريكي - من جديد - أشبه منه بتفسير الأدب . وليس فيه حديث عن أديب محترف إلا عن واحد هو بو ، ولكن الكتاب مخطط - بصراحة - ليقم موروئاً للأديب الأمريكي . ويقول وليمز « وما ذلك إلا لأن الحمقى لا يؤمنون بأن لهم أصولاً صدروا عنها » . ومع أن أحكامه - بعمامة - غير تقليدية . إذ يعطي من شأن أشخاص مثل مورتون أف مريمونت وهارون بر* . فان كتابه كان ذا أثر في الأدباء لا ينكر ، وأبرز من تأثر به هارت كرين وقصصي مؤثر اسمه جون سافورد . ويجمع وليمز التاريخ الأمريكي

* اختار هذين المثلين ليرهن كل أن وليمز لا يبعاً بمقاييس العرف التقليدية ، لأن مورتون التاجر الإنجليزي لم يكن مرضياً عنه فقد أتهم ببيع الأسلحة الهنود ، وفي سنة ١٦٣٠ صودرت ممتلكاته ، وتقلبت به الحياة كثيراً بين سجن وإطلاق ، وأما بر (١٧٥٦-١٨٣٦) فقد أتهم بالخيانة ثم برىء لو حل ال إنجلترا وفرنسة ثم عاد إلى وطنه .

حول تطلين ، فيقع في حيز الأول : الهنود - الفرنسيون - الكاثوليك
ويقع في حيز الثاني : البيض - الانجليز - البروتستانت ، وتمشى مع
الأول الحرية والمرح والخلق الفني ، وتلزم الثاني الخشونة البيورتانية والكبت
واصطناع الحشمة . أما رأيي في البيورتانية فإنه مبسّط جداً معدول عن
الصواب ، وهو رأي يتميز به العقد الثالث من هذه القرن حين كانت
البيورتانية خصصاً للفتان ، وإذا ذكرت انصرف الذهن إلى أنتوني كومستك *
أكثر من انصرافه إلى جون براون . إلا أن الكتاب ليس فحسب من
أجل الآثار الثرية في عصرنا بل هو نظرة جديدة في القيم ، مثيرة باعثة
على المحيرة .

وثمة مجموعة أخيرة - محدودة إلى حد ما - من هؤلاء النقاد الانباعيين ،
يمكن أن نسميها بغير تأني « النساين الأديين » وهم النقاد الذين يحرصون
على أن يذكروا « أنباء » هذا الأديب أو ذاك . وقد كانت هذه الطريقة
دائماً إحدى الطرق التي يشغل بها النقاد وقتهم - منذ دريدن في أقل تقدير -
وليس يكفيهم أنهم وجعلوا سبنسر « الابن الشعري » لشوسر ، وجعلوا
ملتن « الابن الشعري » لسبنسر ، ولكنهم وقفوا أعظم توفيق حين استطاعوا
أن يردّوا ولر إلى إدورد فيرفاكس . ولعل أكثر المعاصرين شغفاً بتتبع
الأنساب الأدبية هو الناقد الفرنسي فردنند برونتير الذي حاول أن يطبق
في هذا المجال نظرية تطور حرفية مستمدة من علم الأحياء الدارويني .
ويظهر مؤلفه كيف أن الأشكال والمؤثرات تنمو وتتكاثر وتتطور ثم
تتلاشى كأنها فصائل حيوانية . وقد نمت بعض النقاد الانجليز والأميركيين
هذا التبع للأنساب ، وجعلوا منه طريقة ، دون أن يُفرقوا فيه إغراق
بروننتير فمثلاً : قد يصرف هوراس غرغوري صفحتين وهو يتبع أثر

* ذلك لأن كومستك عفا (١٨٤٤-١٩١٥) شت حريباً « بيورتانية » حل الأدب الشهواني المبتذل
والفجعية « قبح الرذيلة » ، وتسبب في اقتياف على ٣٠٠٠ شخص وحرق ٥٠ طناً من الكتب .

« دون جوان » لبيرون في « جوليان سورل » لبيبل وفي « جريجوز فيرل » أحد شخصيات إيسن . و « جوان » عند شو ، و « منيفر شيفي » لروبنصون . و « بروفروك » لاليوت . وليست مقالة سسل داي لويس « أمل للشعر » A Hope for Poetry إلا دراسة مستقصاة في الأنساب الأدبية ، استعمل فيها المؤلف مبدأ أودن « عمي - جدتي » . ووجد جذور الحركة الشعرية التي تنتظم أودن وسبنسر ولويس نفسه عند « أجداد » مختلفين مثل جرارد مانلي هوبكتر وولفرد أون واليوت . وما « الجدد » عند داي لويس إلا « النسبة الوطنية الممكنة أي الرابطة الضرورية بالماضي أي معنى الموروث » . وهناك شاعر ناقد انجليزي شاب اسمه فرنسيس سكارف . وهو « نشابة » دائماً . يردّ ديلان توماس الى جويس وفرويد والتورا . ويردّ السريالية الى رامبو ونرفال ولوترمونت وهكذا . أما المتخصصون في الأدب المقارن مثل ماريو براز مهم نشابون دائماً . ذهاباً مع ميلهم الدراسي لا النقد .

٥

هضم اليوت المؤثرات الخارجية في يسر ، ويجهد ظاهره ضئيل . حتى ليلو وكأنه أبو عذرة كل ما صدر عنه . غير أن آثاره تعتمد الاستمداد من غيرها كثيراً . وقد أثر في نقده عدد من معاصريه تأثيراً كبيراً . وفي أول القائمة من هؤلاء يجي طبعاً عزرا بوند . فمنه ورث اليوت طريقتة التفسيرية ، وطريقته في الدراسة المقارنة ، وفكرة الناقد العالم . وما يستحق التنويه أن دعوة اليوت في إحدى مقالاته الأولى « يوريبليس والبروفسور مري » إلى دراسة تتخطى حدود الزمان « فتربط بين هوميرس وفلوثير » - إن هذه الدعوة ليست إلا شرحاً لقول بوند من قبل إنه يتطلب « دراسة أدبية تضع ثيوقريطس والمستر بيتس في ميزان واحد » . أضف إلى هذا أن اليوت مدين لبوند بعدد من مبادئه - على التعيين - ومن ذلك فكرة

الاشخصانية ، وفكرة التبادل الموضوعي - في رأي ملاريو براز - فقد ذهب هذا المدارس إلى أن أصل الفكرة الثانية موجود عند بوند في مقاله « روح الرومانس » حيث يقول : إن الشعر « نوع من الرياضيات المتلقاة إلهاماً ، وبطينا معادلات ، لا للأرقام المجردة والمثلثات والكرويات وما أشبه ، بل للعواطف الانسانية » .

وفي نفس اليوت نحو بوند احترام يبلغ حدّ التقديس على الرغم من خلاف أساسي في الدين ومشاجرات أخرى . وهو لا يعدّه أحد عظماء النقاد المعاصرين فحسب بل « لعله أعظم شاعر حيّ في لغتنا » (هـ) . ومع ذلك فما يثير السخرية أن يسمي الناس فهم إهدائه قصيدة « اللياب » لبوند « الصانع الأحسن » ، عرفاناً منه بالجميل . فهذه القولة « الصانع الأحسن » استعملها ذاتي في وصف آرنو دانيال في « المطهر » (على لسان غويندو غوينشلي) ولكنها اليوم تحمل معنى التقرّظ الساخر المتخفّتي (وإن لم تكن كذلك حينئذ) إذ حسب أن ذاتي لم يكن يعلم أنه صانع خير من آرنو وأعظم فنحن اليوم نعرف ذلك ، فإذا استعملها اليوت في حديثه عن بوند ففيها يقترن العرفان المهذب بالجميل مع ما توحيه من شعور الزهو بمقدرة غائقة .

وثاني اثنين من الموثرات في اليوت - بعد أثر بوند ، مستمد من ت.إ. هيوم الذي قتل في الحرب العظمى عام ١٩١٧ وعمره أربعة وثلاثون

(هـ) كشف اليوت عن أحد العوامل في هذا الاحترام الذي يبدو مفرقاً في مقال له عنوانه « مزمار بوند » نشر بمجلة شعر ، سبتمبر (أيلول) ١٩٤٦ حيث قال : « في سنة ١٩٢٢ قدمت إليه في باريس مخطوطني من قصيدة مبددة مترامية فوضوية تسمى « اللياب » فتأثرت يديه وقد ارتدت الى نصف حبسها في الشكل التي ظهرت فيه مطبوعة » . وحين يقول في نهاية المقال نفسه عن الانشيد Cantos « ليس في الأحياء من يستطيع أن يكتب مثل هذا . كم في الناس من يستطيع أن يكتب ما يشبه نصف هذا جودة ؟ » فإن هذه العبارة لا تكثير معنى موضوعياً أكثر ما أثارت أشتاء لها من قبل أما اليوم فلها قد تطلّى نشاطاً صالحاً من المعنى الثاني .

عاماً ، ولم تنشر آثاره إلا في سنة ١٩٢٤ عندما نشر هيربرت ريد مجموعة من أوراقه بعنوان « تأملات » Speculations . وقد كان هيوم مترجماً عن برغسون وسورل ، كاثوليكيًا ، عقليًا كلاسيكيًا ، عسكريًا ، فاشيًا قبل الألوان . وكانت أيدي أصحابه تتداول تطبيقاته في نسخها الخطية ، ومن المؤكد أن اليوت وبوند وعدداً من النقاد الآخرين كانوا يعرفونها قبل أن تطبع . وقد استمد اليوت من هيوم - إلى حد ما - اتباعه الكلاسيكية وأن العقيدة هي المنصر الحيوي في الدين ، وفي سبيلها يستطيع المرء أن « يزدرد » العاطفة والشعائر ، كما استمد منه مثله الأعلى في أن الفن والتقد إنما هما في خدمة السنة الدينية والرجعية السياسية . ولعلّ هيوم هو الناقد المعاصر الوحيد الذي كان في مقدوره أن يوافق اليوت تماماً على فكرته المنحرفة في أن الصلة الفردية بالله تميّت . وأن الحرف المكتوب يمنح الحياة . وقد نال هيوم في ربيع القرن التالي لوفاته صيت الرجل الذي حمل لواء النقد الاتباعي . وبالإضافة إلى أثره في اليوت ، فإن أثره منطبع في بوند (الذي سجل محادثة مسيئة بينه وبين هيوم وقف فيها موقف الأستاذ ووقف هيوم تلميذاً تملؤه الرهبة) وفي ألان تيت وغيره من أفراد مدرسة الجنوب ، وفي الانسانيين المحدثين وت. ستيرج مور وفي المعسكر الثاني : معسكر رتشاردز وهيربرت ريد .

وعلى الرغم من الخلاف الأساسي بين رتشاردز واليوت ، فإن الأول كان ذا أثر كبير في الفكر النقدي عند الثاني . وكثيراً ما اعترف اليوت بأنه مدّين لرتشاردز ، وبأن أفكارهما تتشابه ، وأن مؤلفات رتشاردز ذات أهمية أصلية في تاريخ النقد الأدبي . وقد استمدّ من رتشاردز مبدأ من مبادئه الأساسية الأولى أعني نظرية عدم التناسب بين المعتقد والتلوق الشعري في القارئ مطلقاً ، وفي الشاعر مع بعض القيد . وقد قاوم اليوت التوجيه العلمي الأساسي عند رتشاردز ، وكثيراً ما كانت مقاومته هجوماً

حاداً ، يبا استعوار في نفس الوقت كثيراً من مبادئ ذلك الترجيح وقسطاً
واظراً من مصطلحاته .

ومن أكبر المشكلات التي يثيرها نقد البوت مشكلة الناقد الذي يتفق
له أن يكون أديباً خالقاً ذا شأن . فمن بين النقاد الذين نعربس لهم في هذا
الكتاب نجد عدداً لا يكتبون الا نقداً أو دراسات ومن هؤلاء بروكس
وبرتشاردز وكارولان سيرجن ومود بودكين . أما أمثال ونترز وبلاكور
وأمبسون ويورك فهم شعراء أو قصصيون يتفاوتون درجات في الأهمية
والبراعة الأدبية ، إلا البوت فانه شاعر خالق من الطراز الأول ، وذو
شأن كبير . وقد أصاب ماثيسون حين ذكرنا بأن البوت « يقف في سلسلة
الشعراء النقاد ، وهي السلسلة التي تبدأ بالشاعرين جونسون ودريلن
وتضم صمويل جونسون وكولردج وآرنولد » . ولقد أحرز ما أحرزه
من بسطة في التأثير ، لأنه كان كذلك — ذا صمتة يتحدث عما يعرفه حديث
دراية ، لا بالواسطة .

وأ أكبر مجد للشاعر الناقد في عصرنا — على وجه متميز — هو بوند
الذي يقول في بعض المواطن « لا تلقوا انتباهاً لذلك النقد الذي يصلو
عن ناس لم يكتبوا كتاباً معروفاً » ، ويقول في موطن آخر « إذا أردت أن
تعرف شيئاً عن السيارة فهل تنهب إلى من يعرف عنها وعن قيادتها شيء
أو تنهب إلى من سمع بها فحسب ؟ وإذا خيرت بين اثنين من صانعي
السيارات فهل تنهب إلى من أجاد صنع واحدة أو إلى من صنع سيارة
ردية ؟ » . ومع هذا كله ، فكل هذا الحجاج ليس في جانب الشاعر الناقد .
وحتى اليوم لم يُعمَقْ أحدٌ حُجَّةَ فنكلان بأن الفنان الذي يتقد الفن
يميل إلى أن يحكم عليه من زاوية الجهد الفني ، لا من حيث معناه أو جماله .

• أي يمتاز اهتمام الناقد إن كان فناناً بطبيعة الجهد المبدع لا بنتيجة ، وهذا عل أنه لا يحقق الفأوة
المطلوبة من النقد فانه يتطلب قدراً موعوداً كبيراً من روح الانصاف .

وهذا الذي جرت عليه المجالات الأدبية ، وبخاصة الحرة منها ، من تحويل الشعر توتاً للشعراء كي يراجحوه قد كشف عن ان اعتراض فنكلمان ينطبق على أحسن الأمثلة . أما في أردأ الأمثلة ، فان الشاعر الناقد ينصرف إلى أمور من الشحنة الخاصة ، وتعارض الثناء والبداء ، ونثل الأحقاد والانتقام . ونظرة إلى بضعة نماذج من النقد الذي ينهك فيه الأدباء الخالقون ذوو الشأن قد تلقي ضوءاً على هذا الأمر . وأبرز مثل على هذا النوع من النقد في عصرنا - باتفاق إجماعي - هي المقدمات النقدية التي يكتبها هنري جيمس . فهذا القاص كان يجمع بين بصيرة نافذة في عملية الابداع والكشف الذاتي المسهب ، وبين القدرة التعميمية الفذة على أن يزودنا بأقيم وثائق خطها قلم عن عملية الخلق الفني . غير أنه كان يعوزه نقاد البصيرة في عملية الخلق عند الآخرين . وعلى ما كان يتمتع به من حسن مرهف في صنته . لعله أعظم حسن في عصرنا ، فإنه لم يحقق عندما كان يتحدث عن أديب آخر مثل النتائج التي حققها وهو يحلل ذاته . وهذا الموروث من الكشف الذاتي - كما بدأه جيمس - استمر عند عدد من الشعراء النقاد في عصرنا ، ومن أبرزهم ألان تيت وجون كرو رانسوم (أما البيوت فلم يسجل إلا شيئاً قليلاً من هذا ويكاد لا يتحدث عن شعره صراحة ، مفضلاً أن يتحدث عن « الشاعر » عموماً ، وهذا غريب حقاً لأنه هو الذي يقول « إنني لأعتقد أن النقد الذي يجريه أديب ماهر ذو مران على نتاجه هو أشد أنواع النقد حيوية وأعلىها درجة ») . أما تيت فإنه في مقال بارز عنوانه « نرجس في نظر نفسه » Narcissus من كتابه « العقل في جنون » حلل قصيدته « أغنية إلى الأموات المتحالفين » في عشرين صفحة من التعليق المسهب ، وهو تحليل جليل الفائدة ، يستحق أن يقف في صف مع رسالة كتبها هارت كرين يفسر بها قصيدته « عند قبر ملفل » ، ويصلح اتخاذها دراسة

للعقل الشعري المعاصر . إلا أنه يكاد يكون من المستحيل أن نعدّها نقداً لأموور كثيرة ليس ألقها شاعراً أن الشاعر حين يتحدث عن نتاجه . يستطيع أن يحتكر أية حقائق يريد تزويدنا بها .

وأما جون كرو رانسوم . وهو يمثل موقفاً مخالفاً . فإنه يعالج هذا النوع من النقد الذاتي الكاشف بطريقة أحدى - بعض الشيء - فقد خلق من حيث هو ناقد « بويطيقا » تبدو مؤسسة في المقام الأول على طريقته هو في كتابة الشعر وتتضمن تمييزه بين « المبنى » و « السياق الشعري » في القصيدة ، والتفرقة بين الوزن والمعنى . فالقصيدة لديه توفيق بين المبنى والسيق الشعري ثم يتحقق فيها توفيق آخر عندما يغير المعنى المقصود ليندرج في الوزن . أو يغير الوزن ليلائم المعنى . وهذه التفرقة - بكل أجزائها - صحيحة ، ولا ريب . في حال رانسوم أو في نتاج رجل مثل بيتس (الذي كان يكتب ثراً أولاً ثم يطرّقه في سموط الوزن) أما في حال شاعر ينبثق عنه النظم حرّاً مثل شيكسبير أو كيتس في أوائل عهده . فإن هذه التفرقة نائية لا محلّ لها . وحين خلق رانسوم بويطيقا على مثاله . كان ذلك ضربة لازب بالنسبة له ، كما هي الحال عند كل شاعر ناقد ، غير أن هذا النموذج الذي خلقه كان محدوداً لا يمكن تعميمه فقلّت منه الفائدة .

ومن هذه الأمثلة القليلة عن الشاعر الناقد - وهي أمثلة من خير ما قدّمه عصرنا - تظهر بعض المشكلات المشتبكة تمة . فالأديب الخالق خير الناس استعداداً (تحت ظروف معينة) ليتحدث عن نتاجه . غير أنه ليس في طوق أحد - حينئذٍ - أن يناقشه الرأي فيه ، ومن ثمّ يصبح النقد فناً منزلاً ، مثله في ذلك مثل السيرة الذاتية . ولو أن هذا الأديب بدلاً من التحدث عن نتاجه أقام نظرية إنشائية عنه فإن هذه النظرية قد تعاني لاقباسيته وشذوذه لأن كل الأديباء إلى حد ما ، ومن وجه وآخر ،

لا قياسيون شفوذاً وتفرداً . وإذا ناقش نتاج الآخرين موجباً ضرورةً
 بتجاهه التخصص ، فمن المحتمل أن يفترض إلى المعرفة والأساس النظري
 اللذين يحتاجهما الناقد المترف كما يفعل لـم. فورستر في قطعه الأدبية .
 ومن المحتمل أن يميز عن أن يكون قارئاً عادياً لشدة وعيه بطريقة ،
 بينما هو لا يستطيع أن يكون قارئاً خالصاً أو صانعاً خالصاً ، كما كانت
 حال فرجينيا ولف في كتابها « القارئ العادي » *The Common Reader* .
 وقد تحمل محرمات ذاتية دون الحديث عن نتاجه - صراحةً - كما هي
 حال اليوت أو يكون عاجزاً عن أن يسلط بصيرته على نتاج غيره
 مثلاً يسلطها على نتاجه كحال جيمس ، وأخيراً قد يكون مشغول الذهن
 بقواعده التي يضعها أو يكون شديد التشبث بنتاجه حسوداً أو مصاباً بأحدى
 الرذائل التي تنصيب الشاعر الناقد ، مما سبق ذكره . وقد يقال ، في وجه
 هذه الاعتراضات ، إن قنناً موضوعياً من الطراز الأول قد ينشأ على
 يدي أدب خالق من الطراز الأول ، وذلك هو حال اليوت . ولكن
 أحسن النقد كالأحسن من كل شيء آخر ، سيكون حسب قانون عام -
 في هذا الحياة - نتاج قوم محترفين . (ولنا نذكر بهذا قاعدة من أصول
 القواعد النقدية وهي أن الناقد بحاجة إلى أن يحسن شيئاً من تجربة الأدب
 الخالق ، وإلا عجز عن أن يفهم مشكلات الخلق الفني ، كما أننا لست
 نقدر من الأهمية العظيمة التي تمتع بها وثائق أدبية مثل مقدمات جيمس
 ومقالة تيت) .

ولقد كتب اليوت يقول في دريدن : « إن مقالاته هي أفكاره الواحية
 عن أنواع الانتاج الذي كان يزاوله ، وفي هذه الفكرة التي يقدمها عن
 شاعر يكتب قنناً ويصفه بأنه « واع » اقترح اليوت الزاوية التي يريدنا
 أن ننظر إليه منها . ويقرر اليوت ، بوضوح ، صفة نقدية يسميها أحياناً

الحسن التاريخي ، ويعدها ضرورة لازمة لكي تكفل بقاء الشاعر شاعراً « بعد عامه الخامس والعشرين » ، وبما أنه ظلّ يكتب شعراً بعد أن تجاوز هذه السنة الخامسة (قال قوله تلك وهو في التاسعة والعشرين) فليس مما يجاني الصواب أن نزعم بأنه وجد تلك الصفة النقدية في نفسه . ومع هذا فإنه يرسم خطأً فاصلاً بين المحتوى الشعري للشاعر وبين نقده . كتب يقول : « لقد أقول إن المرء قد يكون من حقّه ، في نتاجه الثري ، أن يشغل نفسه بالمثاليات أما عندما يكتب شعراً فإنه لا يستطيع إلا معالجة الحقيقة » . وهذا القول حسباً ترتقّ إليه معرفتي أول ردّ من اليوت على تهمة التباين بين شعره ونثره - تهمة طالما لاحقت في صور مختلفة ؛ فهي تندرج من الهجوم العنيد الذي واجهه به إرنست بويد في قوله « ليس بين نظريته الجمالية وتطبيقه العملي أدنى علاقة » إلى هجوم متعاطف معه يمثلّه رانسوم في قوله :

وتصادم الشاعر والناقد فكان اليوت الناقد هو المستر جيكل ، واليوت الشاعر هايد . وكان عجبياً أن نتصوّر في حكمة جيكل الشاملة وجود الكلمة التي تبرر هايد . وقد درست هذين كليهما بامعان رجاء التوفيق بينهما غير أنني أظن أن هذا التوفيق لن يتحقق ، وأن الكلمة التي بحثنا عنها في الحكمة الشاملة غير موجودة ؛ لقد سار تيار النقد بقوة في وجه تيار الشعر .

ويكاد ماثيسون أن يكون الوحيد الذي تقدم للدفاع عن تماسك اليوت ، فأقرّ أولاً أن اليوت « يفضل نوعاً من الشعر مغايراً كثيراً للذي يستطيع نظمه » ثم ذهب إلى أن « نقده يثير أهداف شعره ، وشعره يصور مظاهر كثيرة من نظريته النقدية » . وحين ظهرت « المقامات الرباعية الأربع » كان ماثيسون قد أصبح يعتقد أنه خير ما يساعد على فهم شعر اليوت هو

النظر في نقده . وأشار إلى أن مقال اليوت « موسيقى الشعر » يلقي أنسب الأضواء على أهدافه الشعرية ، وهو حجة جديدة تنقض حجة الذين لا يزالون يوضعون في الخطأ المغالط بقولهم إنه لا انسجام بين نتاجه الخالقي « الثوري » ونقده « الاتباعي » (٦) .

وعلى الرغم مما تورط فيه الفريقان من هنر ، فهناك نقطة هامة في مضمون هذا الجدل وهي الوحدة العضوية في الشخصية الإنسانية . أما النقاد الذين يرون تبايناً في نتاجي اليوت فهم لا محالة يحدون المرء من كل مظاهر المعنى إن لم يكن من الحياة نفسها . وكذلك فإن مائيسون يخطئ - من الناحية الأخرى ، حين يتصور أن العلاقة بين الانتاجين بسيطة جداً وأن النقد ليس إلا « المرشد الميسور » أو « الترجمة الحرفية » للشعر . وأسلم من هذين الموقفين موقف اليوت نفسه في أن نقد الشاعر قد يكمل شعره من بعض النواحي ، وقد كتب يقول في إحدى مقالاته الأولى : « إن الشاعر الناقد ينقد الشعر من أجل أن يخلق شعراً ، وفي هذا يلحظ أوضح العلاقات بين الاثنين . وقد لحظ أيضاً أن الشاعر يتخذ من نفسه الناقدة أداة عاكسة أو مدافعة حين قال : « ربما لم يكن آرنولد أبداً موضوعياً حين كتب هذا السطر بل ربما أثر إلى ذلك دفاعاً عن شعره » . وفي سنة ١٩٤٢ توقف اليوت عن اليماء إلى استقلال نقده ، وكتب يقول : « غير أنني أعتقد أن الكتابات النقدية للشعراء ، وقد كان منها في الماضي أمثلة متميزة ، إنما يرجع قسط كبير مما فيها من متعة إلى أن الشاعر يعرب - غير واع أحياناً إن لم تقل عامداً ، أن يدافع عن نوع الشعر الذي يقرضه ، أو

(٦) كتب « المقامات الرباعية » - فيما يبدو - أناساً كثيرين إلى صف مائيسون ، ومنذ أن كتب هذا الرأي اتهمه كثيرون ، منهم الآكس م. ك. برادبروكس في كتاب « ب. م. اليوت - دراسة لأدبه إلى أيدي كتاب متدينين » (١٩٤٧) وهي تقول : « إن نقده خير تطبيق على شعره في الغالب » ، وشملت ذلك بنقول مؤيدة . ومنهم وليم يورك تيدال في مجلة The American Scholar خريف ١٩٤٧ في مقال له ألح فيه على أن نقد اليوت ، مهما يكن موضوعه الظاهر ، فإنه نقد لإنتاجه .

ليضع قاعدة للشعر الذي يريد أن يقرضه . ومعنى هذا أن النقد يؤدي لصاحبه مهات متطعة ، مثلاً يفعل الشعر ، وأنه في الحقيقة نوع آخر من الشعر ، وأن هذين النوعين قد يتداخلان بدرجات متفاوتة ، دون أن يتلاحما ، كلياً ، أو بفصلاً تاماً .

ويبدو أنهما في السنوات الأخيرة أنغدا يميلان إلى التباعد ، كلٌّ عن الآخر ، ذلك لأن مقالات اليوت التي صدرت في العقد الخامس من هذا القرن قد نزعّت إلى مواجهة الانباعية في مظاهرها الدينية والتعليمية والاجتماعية بصراحة أكثر من رؤية الانباعية من خلال النصوص الشعرية : (وهذه هي مرتبة حسب ظهورها) * :

١ : يتكرر خطابه الذي ألقاه حين رأس الجمعية الكلاسيكية ، ونشر في كراسة عام ١٩٤٢ بعنوان « الكلاسيكيات والأدب » حول مشكلات الثقافة المسيحية .

٢ : ومقدمته التي كتبها لكتاب « مختارات من منظوم كبلنج » ونشرت في العام نفسه ، « ليست إلا دفاعاً سياسياً عن وطنية كبلنج الاستعمارية وعنصريته العرقية (لا يصدق اليوت أن كبلنج يؤمن بمبدأ تفوق عنصر جنسي على آخر) » (٧) .

٣ : أما مقاله « ملاحظ من أجل تعريف الثقافة » الذي نشره في New English Weekly سنة ١٩٤٣ وأعاد نشره في مجلة البارتران ربيع ١٩٤٤ فإنه صلة للترعات التي ظهرت

* رقيم هذه الكتب غير موجود بالأصل ، وإنما وضعناه لتيسير تتبعه على القارئ .

(٧) تحت ضغط من مراجعة كتبها ليونسل ترلنج ، بحث اليوت بوضوح الـ «الجملة» «الامة» The Nation ١٥ يناير (كانون الثاني) ١٩٤٤ قال فيه : «لست أعلم أنه (أي كبلنج) كان يطن مشاعر لاسامية ، بوجه خاص ،

في « مثال المجتمع المسيحي » مع نص يؤكد على المظاهر الثقافية والتعليمية في مبدأه المثالي الديني القائم على حصر السلطة في يد هيئة واحدة .

٤ : ومقاله « الأديب ومستقبل أوروبا » الذي أعيد طبعه في مجلة سيواني صيف ١٩٤٥ بعد طبعه أولاً في مجلة « ابن الشمال » Norseman الرويحية فهو اقتراح للأدباء كي يتفقوا - كطبقة - على الأمور العامة مثل الثقافة والتعليم .
٥ : وأما خطابه الذي ألقاه في جمعية أصحاب الكتب الويلزيين ونشرته مجلة سيواني شتاء ١٩٤٦ وعنوانه « ما هو الشعر الذي لا يعد من الطراز الأول » فمنهجه تعليمي أكثر منه نقدياً ونغمته توجيهية مستعلية ، وقسط كبير منه مخصص لتجريب المهات التي تؤديها المختارات الشعرية والمجالات الصغيرة .

٦ : وأما مقاله الحديث عن بوند وكلمته التأبينية في فاليري فكلهما يتصل بأوروبا التي شهدا كل منهما ، وما يفنى منها وما يبقى (لقد قال فاليري : إن أوروبا بلغت النهاية) وقد نتصور في هذا كله قسماً من انعكاس النظرة الذاتية ،

٧ : وأخيراً نجد أن عدداً من كتاباته الحديثة ديني أو سياسي مباشر ومنها « كتيبة » عن وحدة الكنيسة ، ومقدمة كتاب عنوانه « ظلام القمر » لمؤلف مجهول عن سوء معاملة الروس لبولندا ، وهكذا . ومنذ أن صدر مقاله « موسيقى الشعر » سنة ١٩٤٢ لا أعرف له نقداً يلور حول الأدب - من حيث هو أدب - (ربما باستثناء

محاضرة حديثة ألقاها في نيويورك عن ملن راجع فيها
تقديره القديم لهذا الشاعر . بل إن النموذج نتاجه الحديث
- فيما يبدو - يتمثل في الموروث الذي قهر الاهتمام
الأدبي ، مع أنه انبثق منه ، مثلاً أن الرجعية السياسية
(في حالات كحال موراس) تقهر أحياناً النظرة الدينية
التي كان يراد لها أن تسندها .

ولا ريب في أن فهمنا اليوت الإنسان هو الذي يفتح الطريق إلى شعره
وقدعه ، وإن أنكر ذلك بشدة ، مثلاً اتضح لنا - على وجه الجملة - أن
« الإبداعية » عنده تستمد وجودها من حاجة ذاتية . وهناك نقاش أدبي
آخر لا يقل مرارة وقلة جلوى عن النقاش الذي دار حول الصلة بين
شعره وقده وذلك هو : إلى أي حد يمكن أن نرى في شعر اليوت خيوط
سيرة ذاتية ؟ وقد صفع ماثيوسون ، محقّقاً ، ققاداً مثل غرانفيل هكس وس .
داي لويس ذهبوا إلى أن اليوت كتب سيرته الاجتماعية في قصيدته « جرونشن »
و « بروفروك » - بهذا الترتيب - ومن الواضح أن اليوت مثل نسر معمر
في أوائل عقده الخامس ليليدو مضحكاً بعض الشيء* . ومع ذلك فمن
المحال أن نعد بعض تعابيره حين نطلع عليها وبخاصة في « المقامات الرباعية »
إلا تقارير ذاتية مباشرة من الشاعر ، كتبت في نغمة تشبه نثر لغة التخاطب .
فهو يقول في East Coker :

كانت تلك طريقة من التعبير عنها - طريقة غير مرضية كثيراً ،
دراسة متكلفة معقدة على نحو شعري قد أخنى عليه الدهر
ترك المرء في صراع لا قبل له به ، مع الألفاظ والمعاني ،

* أي فيه شيء من صفات بروفروك المتردد المنخوب القلب في مجتمع متحضر وفي وسط رأسه
بقية صلاء ، ولقاء يظفرون إليه ويقلن « يا لشعره كيف يبدو رقيقاً سخيّاً » وياقته قد سدت
نحو فقه ، ودبوس رخيص يسلك ريلة معقه ، والثناء يقلن « يا لله ما أعجب ذراعيه وساقه » .

أما الشعر نفسه فأمره ثانوي .

أقول مرة أخرى : لم تكن هذه الطريقة هي الشيء المرجو
فإذا كانت تصبح قيمة ذلك الذي طال ترقبه

ذلك الهدوء الذي طال ترقبه ، ذلك الوقاء الحريفي
وحكمة العمر ؟

وبعد بضع صفحات :

وهكذا تراني هنا على الجادة ، بعد عشرين سنة

عشرين سنة بددتها بسخاء ، سنوات ما بين حربين ،

محاولة أن أتعلم استعمال الألفاظ ، وكل محاولة ،

بدء جديد ، ونوع جديد من الاخفاق

لأنني لم أتعلم إلا التحكم بالألفاظ

المتصلة بشيء لم أعد أريد التحدث عنه

أو بالطريقة التي أصبحت لا أميل إلى التعبير بها

وكل محاولة بدء جديد ، هجوم على مبهم يمنع على الابانة ،

بمعدات متهرئة لا يزال يدركها الفساد ،

في حومة الشعور الطاعني ،

وأمام كتائب من العاطفة جامحة على النظام (٨) .

فهذه الأبيات تنص " حقاً - حتى حين يتردد فيها ذكر « الشعور »

و « العاطفة » التي أسقطت من الشعر قبل ربع قرن مضى - على الألم ،

ذلك الألم الذي أعلنه اليوت في كتابه عن دانتي وقال إنه ليس مصدر الشعر

وحسب بل هو مادته الوحيدة . لقد اعترف أنه يشعر بعد نظم الشعر

« براحة مفاجئة من عبء فادح » وقال في موضع آخر : « وعلينا

(٨) نلقا East Coker في قصيدة « المقامات الرباعية الأربع » لاليوت . حقوق الطبع

محفوظة (١٩٤٢) لاليوت . اقتبست باذن من شركة هاركورت وبريس ...

جميعاً أن نختار أي موضوع يحسن لنا أعمق الراحة وأخفاها . ومن السهل أن نرى الإنسان الخالم في قوله المشهورة « إننا لنكافح لنحفظ بالحياة لشيء ما أكثر من رجائنا أن يتصر شي ما » أو في كلمته « كلمات أعيرة » ، التي بعث بها إلى مجلة « المحك » سنة ١٩٣٩ متخلياً عن رئاسة تحريرها بعد ستة عشر عاماً :

في مثل هذه الحال الراحنة من أحداث العالم ، التي بعثت في قصي تخاذلاً في الروح يختلف عن كل تجربة واجهتها خلال خمسين عاماً ، تجربة لا يمكن أن تتحول إلى عاطفة جديدة ، أراي لم أعد أحسّ بالحماسة التي لا بد منها لكي أجعل من مجلة أدبية ما ينبغي أن تكون .

إن الشخصية التي تثبت أخيراً من هذا كله ، ليست ، كما قد يتوقع المرء ، شخصية فنان عظيم متصّر ، حقق في قصيدته « المقامات الرباعية » قطعة من أصل ما صدر في عصرنا من شعر ، بل شخصية رجل مريض مفهور معذب يتحلل متوكتلاً على النظام واللاشخصانية في الشعر ، والاتباعية في النقد . وقد يمكن للنقد « الاتباعي » أن يتوجه بأمل نحو المستقبل — على خلاف نقد اليوت — ولكنه يحتاج حينئذٍ أشياء أدبية أخرى ، ولا بد له من أن يختار موروثاً آخر .

الفصل الرابع

فان ويك بروكس والنقد المعتمد على السيرة

من الصعوبة في حال فان ويك بروكس ، بوجه خاص ، أن نجرد طريقة نقدية عملية مما يتصل بالرجل ومولفاته . فقد مضى عقد كامل - على الأقل - منذ أن أخذ من يهتمون بالأدب ينظرون إليه نظرة جدية ، وفي خلال تلك الحقبة أحرز نجاحاً واسعاً شاسعاً ، (حتى إن كتابه « ازدهار نيو إنجلاند » *The Flowering of New England* كان في رأس قوائم الكتب الراجعة لمدة تسعة وخمسين أسبوعاً متوالياً) وأصبح شيخاً ضيق العطن مرير النفس أشيب الشاربين . وقد دخل في عداد الناقمين على ما يسميه « أدب الصفوة » يعني أدب جيمس وجويس واليوت وسائر أهل الجلد من المحدثين ، الذين يمثلون « دافع الموت » ، واضعاً في مقابله « الأدب الأصيل » أي أدب ساندبرغ وفروست ولويس لمفورد الذين يمثلون الصحة والحياة . وقد علق مرة في صلف واعتداد بقوله « إن الأدب قد جنح نحو الفروع علينا أن نرتدّ به إلى الجذع » . واستغزه كتاب أرشبالد مكليش « كفاح الثقافة » *Kulturkampf* حين صدر في أيام الحرب فاقترح حرق الكتب الألمانية ، وأعلن أن الأدباء في البلاد الديمقراطية قد سموا عقول قرائهم ، واستنزفوا لإرادة فرنسة حتى عجزت عن

الوقوف أمام هتلر . ثم إذا به يزداد لديه مرض كره الأجانب ويتحوّل ما كان يحمله من تيرم بالمهاجرين وبخاصة « شباب الجانب الشرقي » ، و « بحاجاتهم الأجنبية » التي تفضل الأميريكيين ، أهل الوطن ، إلى عصبية عرقية في كتبه الأخيرة يمكن أن نسميها « العنصرية الشالية البانكية » .. حتى إنه ليعتقد أن نيوانجلند قد انحدرت « عندما ضغطت العناصر الغريبة فيها على أهل الوطن » . وأصبحت كلمة « جنس » و « جنسي » ... تتناثر في كتبه الأخيرة بكثرة ، كأنها اللوز في اللوزينج . وفي الوقت نفسه زاد انشغاله بالأنساب والاستقصاء عن « أسلاف كل واحد » و « بارستقراطية البنادر » وهم المتممون إلى فان ويك (كتب بروكس عن الكوت فقال : كان كثير الاهتمام بنسبه ، وإذا بلغ المرء الرابعة والأربعين ، فأبي بأس في ذلك ؟) وتكاد هوامش كتابه المسمّى « نيوانجلند — البقطة الأخيرة » New England-Indian Summer أن تكون قوائم طويلة من أنساب الأدياء أو التمييز بين أيهم ذهب إلى هارفارد وأيهم تخرّج في ييل . وعند هذه المرحلة كان قد آمن بأفكار اشبنجلر ، ووقف ولاءه على « هانس زنسر العظيم » والدكتور الكسيس كاريل..... .

• يطلق هذا الاسم على حيّ من أحياء نيويورك معروف بكثافة السكان ولقرهم ورداءة مساكنهم ، وأكثرهم ملجأ من شرقي أوروبا وجنوبها ، وهو عبادة الجريمة والمرص والراديكالية .
• Yankee كلمة مجهولة الأصل ، كانت تطلق في القرن الثامن عشر على سكان مقاطعة نيوانجلند ثم أصبحت تطلق في الحرب الأهلية على كل سكان الشمال . ثم صحت فشملت الأميركيين في الحرب العظمى .

• • • تفيد هاتان الكلمتان في هذا السياق المعنى العنصري الشعبي .

• • • • ألكوت (١٧٩٩-١٨٨٨) أحد الفلاسفة ورجال التربية الأميركيين ، كان محدثاً بارعاً ذا آراء خاصة في التعليم ، وفلسفة تراوح بين المثالية المتطرفة والمادية .

• • • • • زنسر (١٨٧٨-١٩٤٠) باكتريولوجي أميركي ؛ أما الكسيس كاريل فانه طبيب ولد بفرنسة ١٨٧٣ ودرس فيها ثم هاجر إلى الولايات المتحدة سنة ١٩٠٠ ونال جائزة نوبل سنة ١٩١٢ ومن مؤلفاته المشهورة كتابه • الانسان — ذك المجهول • Man, The Unknown .

لقد قام بروكس في سنواته الأربعين وفي كتبه التسعة عشر بتحويلات كثيرة ، حتى ليعسر علينا أن نلاحظ فيها مثلاً ثابتاً . فقد كان جالياً واجتماعياً وفرودياً وكاتب بيانات ومتبعاً ليونج وداعياً إلى حرق الكتب مثل تولستوي وأخيراً كان مؤلفاً لشنرات أدبية فكاهية وحكايات عن الأسفار من أجل « نادي كتاب الشهر » . وكان أولاً « بابى إباء » مطلقاً ليقف أن يعترف بأمبركة وبالتقافة الأميركية فتحوّل إلى قبولها والاعتراف بهما اعترافاً مطلقاً دون فحص أو نقد . بل لعله انتحل كلّ الاتجاهات السياسية والفلسفية المعاصرة وسمّاها جميعاً « اشتراكية » . ومع ذلك كله فهناك مثال ثابت في كتبه يستمر من أول كتاب إلى آخر كتاب ، غير أنه ثبات في الطريقة لا في الرأي ، أعني طريقة النقد المعتمد على السيرة . والقضية الأساسية المسلّم بها في هذا النوع من النقد أن الخيوط الرئيسة التي تهدينا إلى إنتاج الأدب إنما توجد في دراسة حياته وذاته وشخصيته ، وقد كتب بروكس يقول في كتابه « أميزكة تشب عن الطوق » *America's Coming - of - Age* : « إن الطريقة الوحيدة المثمرة هي دراسة الشخص نفسه » . وبعد ذلك بربع قرن ، عرّف في كتابه « آراء أوليفر أولستون » *The Opinions of Oliver Allston* ما الذي يعنيه بالاتجاه الشخصي في دراسة السيرة وميّزه عن الاتجاه العلمي فقال :

أما هذه الحقائق (حقائق التحليل النفسي) فما عادت أنفع من سواها . وتظل كل الحقائق عنه عديمة الجدوى حتى يأتي كاتب السيرة فيستوعبها ويتمثلها تحت ضوء من قدرته الخيالية الاستبصارية بكل ما تتمتع به من تحسّس للحقيقة والتناسب . وهذه القدرة أداة ذهنية تختلف عن الذكاء ، وواقع الأمر أن الذكاء يشلّها عن العمل . فليست العلل هي التي تهتمنا في السيرة ، وإنما الشخصية نفسها - الشخصية

التي تنتمي إلى المجال الأخلاقي الجمالي ، وهو مجال منفصل تماماً عن مجال العلية . فاذا حاول أحد أن يتحول بالسيرة إلى علم ، فذلك عبث لا طائل تحته ، كالأمر في التاريخ أيضاً . وقد كانت هذه القدرة على استنباط الشخصية والذات ، مع اندفاع لا إفعال فيه في استعمال الذكاء - ذلك العضو المسبب للشلل - هي المظهر الرئيسي في كل إنتاج بروكس ؛ وهي وشيجة ثابتة تتخلل سلسلة من التغير المستمر المحيّر ، فاذا شئنا أن نتبع مواطن ورودها ، أصبح من الهام أن نرتب كتبه حسب تاريخ صلورها :

١ - فأول كتبه النقدية هو « خرة البيورتانيين » Wine of the Puritans وعنوانه القرعي « دراسة لأميركة المعاصرة » - نشر في لندن سنة ١٩٠٨ حين كان بروكس يعيش في إنجلترا (وقبل ذلك أي حين كان طالباً في مارغارد سنة ١٩٠٥ اشترك هو وجون هول ويلوك بنشر شعرها في كراسة دون أن يذكر اسميها) . وهذا الكتاب « خرة البيورتانيين » في شكل حوار يدور بين بروكس وشاب اسمه غرايلنج Graeling في باية Baja بإيطاليا . وهو وثيقة لعلها أغنى وثائق القرن العشرين احتفالاً بمبدأ « الفن للفن » ، ولا يتقصها إلا صور بيردسلي Beardsley وبهمهم أحد الشبان بقوله وهو يشير بأصبع عاجية واهنة : « هذا وسق آخر من الطليان ذاهب ليحتل مواضعنا في الوطن » . ويؤكد لنا بروكس ، وهو يكتب بياناً صغيراً يدعو فيه إلى التغرب عن الوطن : أن التاريخ الأمريكي غير قريب إلى القلب ، فإن بارنوم * هو الأمريكي النموذجي فيه ، والاشتراكية هي « الحلم الباهر بألوان من اليوتوبيا يستحيل تحقيقها » . ومع ذلك فإن

* بارنوم (١٨١٠ - ١٨٩١) مدير مسرح ، أخطأ أولاً في أن يكون صاحب دكان فلسس جريدة اسبوعية ثم أصبح صاحب مسرح وعارض تمثيليات . رحل إلى أوروبا ثم عاد إلى وطنه فأخطأ في الوصول إلى مجلس الشيوخ الأمريكي فنظم « السرك » وأعلن أنه « أعظم استعراض في العالم » .

الكتاب يحوي ، بين كل هذا السخف ، تقطعتين هامتين : أولاً ، التفرقة بين خرة البيورثانيين وشذا الخمر ، أي بين النصّ على ما هو حقيقي بأميركة وهو الروح التجارية والنصّ على ما هو مثاليّ فيها وهو ما أصبح يدعى « الفكر المثالي » * . وهذه التفرقة في نواتها تشير إلى التمييز بين « المتأزّنين » و « الماديّين » وهي تفرقة سينحي عنها بروكس كثيراً فيما بعد . أما النقطة الثانية في الكتيّب فهي نواة الطريقة النقدية المتحدة على دراسة السيرة . فهو لا يستطيع أن يضع الثقافة الأميركية في موضعها اللائق بها إلا إذا رآها من خلال « ذوات أهلها » (كلمة « ذات » كانت دائماً مفتاحاً لمصطلحه كله) — مثل بارنوم وبريفهام يونغ ** وروكفلر ، ويعترف أنه حاول أن يكتب كتاباً يسميه « أهل الفكاهة الأميركيون » ، ثم اضطّر إلى التخلّي عنه ، عندما عجز عن أن « يخلق اللوات » الكامنة خلف الأسماء خلقاً جديداً .

٢ — أما كتيّبه الثاني فهو « داء المثالي » *The Malady of the Ideal* وقد نشر بالإنجليزية عام ١٩١٣ ، ونشر بأميركة ، أول مرة ، سنة ١٩٤٧ ويشمل حديثاً سوداويّاً عن موريس دي جيران وآميل وعن كتاب « أوبرمان ، Obermann لسينانكور . ويحشد بروكس في الكتيّب غنائية رعبية مغالية تلوح حول « الإمام الراعيات ذوات النهود المكتمة » ، وأناشيد في وحدة الوجود الكاثوليكية ، وهدراً عنصريّاً جهيراً عن الروح القرنية والروح

* بريفهام يونغ Brigham Young (١٨٠١ - ١٨٧٧) مبشر ديني ، أقيم في حوض بحيرة الملح العظمى ، وهناك شجع الزراعة وأقام حكومة نيوقراطية وأدارها على نحو دكتاتوري وكان أغلق الانجلاء ولكن مبادئه تقرّ تعدد الزوجات حتى يقال أنه تزوج ١٩ - ٢٧ امرأة .

** Transcendentalism وهي حركة فلسفية أدبية تعرضت في نيويورك وكانت رد فعل لغالبية القرن الثامن عشر وشكية لوك ؛ ذات طابع رومانتيكي مثالي صوفي فردي وكثير من أفكارها يرجع إلى كانت . يطعن من الناحية الأدبية والقابلية لثور و بعض كتابات امرسون ومن تلاشتها الكويت وجوز فردي .

التوتونية . وإلى جانب هذا كله يقدم ثلاث دراسات لبقة في سيرة أناس قد أمرضهم الوجد التواق إلى المطلق ، والقطعة التي كتبها عن دي جيران بين هذه الثلاث أقربها إلى الترجمة الحقيقية . أما الاثنان الآخران فإنهما تصطبغان بالتحليل النقدي ، وبخاصة المقارنة الفذة بين سينانكور وبين آرنولد وجسنع . ٣ ، ٤ - أما كتاباه الثالث والرابع فهما سيرتان نقديتان قصيرتان ، وأحد الكتاين عن « جون أدجتون سيمونز » J. A. Symonds سنة ١٩١٤ ، والثاني «عالم ه.ج. ويلز » The World of H. G. Wells سنة ١٩١٥ الأول منها دراسة تتسم بالمواربة والروغان فتجاهل مرض سيمونز العصبي ، وتتردد بين التلميح إلى شذوذه الجنسي وبين إنكار وجوده ، وتعمل من « النظام الاجتماعي » و « ربات الشعر » قطبين متعارضين وترى سيمونز نهياً مقسماً بين المتطلبات النسبية لكل من « الانسان » و « الفنان » . ويصرح الكتاب بنظرية من أمتنع نظريات بروكس وأقيمتها وهي : أن « اختيار الأديب لموضوعاته ليس أمراً عارضاً » وأن الناقد يعالج أدباء بينه وبينهم « وشائج خاصة » ، وأن الإنتاج النقدي « فلتات لسانية » و « أنصاف اعترافات » . أما دراسة ويلز فإنها تتخلل خمسة فصول من التحليل النقدي قبل البدء بالترجمة غير أن الفصل المتصل بالسيرة هو لبّ الكتاب . ومحصله أن والد ويلز كان صاحب دكان ، وأن أمه كانت خادماً عند إحدى ربات البيوت ، فارتفع ويلز عن طبقته ، مثل ديكنز وديفو ، بجهوده العقلية ، ولذلك كانت كل آرائه وكل كتبه انعكاساً للانتهازية الرصولية التي تمثلها حياته . ويقول بروكس « إن الآراء والنظرات تقررهما ، إلى حد كبير ، شخصيات أصحابها وأحوال حياتهم » . وهذا الكتاب من خير كتبه ، ونظرتة إلى ويلز على أنه صاحب دكان متميز ، تدلّ على نفاذ بصر مدهش في علله الفلسفي السيال المتغير .

٥ ، ٦ ، ٧ - وتلي ذلك كتبه الآتية : « أميركة تشب عن الطوق »

نشر سنة ١٩١٥ ، و « الآداب والقيادة » *Letters and Leadership* نشر سنة ١٩١٨ ، وجمع كلامها في مجلد واحد ومعها مقال عن « الحياة الأدبية بأميركة » *the Literary Life in America* باسم « ثلاث مقالات عن أميركة » *Three Essays On America* سنة ١٩٣٤ وقدّم لها جيماً بمقدمة تمتلئ عما في تلك المقالات من « جرأة » و « رعونة » . وهذه المقالات الثلاث كلها بيانات عامة ودعوة إلى العمل ، وقد كان لها جيماً تأثير بالغ في جيل أدبيّ كامل ، مع أنه لم يتضح أبداً ما هو العمل الذي كانت تدعو إليه . وقد صرّح في كتاب « أميركة نشب عن الطوق » : « أن المرء لا يستطيع أن يكون ذا ذات ، ما دامت غاية المجتمع غاية لا ذاتية ، كتكديس المال » ، وجرّح القسمة الملتوية التي تجعل من مفكرينا طبقتين من الممتازين وأضدادهم ، ابتداءً من ادورنز وفرنكلين ؛ وعلّق الرجاء كله على « ذات تقع في مجال وسط » وعلى تحقيق الذات الاشتراكية ؛ ومجّد وثمان ، وسخر من « اهتمام امرسون — اهتماماً ناقصاً — بالحياة الانسانية » ، كما سخر من « التفاهة الغريبة المشجية الجذابة » التي يتمتع بها أناس مثل برونسون ألكوت ، ومن نقائض سائر « شعرائنا » . أما كتاب « الآداب والقيادة » فانه هجوم على الأثر الجائع الذي تطبعه الفلسفة النفعية الرائدة أو البيورتانية على الثقافة الأميركية ، وأعلن أن الشعر والفن و « علم » ويلز قد تخلّص المجتمع — في النهاية — من فسادة الروحي . وتحدث بمصطلح جانح إلى الحدة عن بعض الشخصيات الناقدة والفنية ، ممن أنجبتهم الأيام . وأما « الحياة الأدبية بأميركة » فقد صرّح فيه أن الفنان الأميركي منفيّ ومجرم ، ودعا إلى « مدرسة » من الأدباء ذوي « لإرادة حرة » و « أناية أصيلة جياشة العروق » « لتعيد لنا غرس أرضنا الروحية » .

٨ — أما « محنة مارك توين » *The Ordeal of Mark Twain* الذي نشر عام ١٩٢٠ فانه أوّل كتاب عظيم يصدره بروكس ، وسنعرض له ببعض

التفصيل فيما يلي . غير أن ما يستحق التنويه هنا أن هذا الكتاب يمثل غير توازن حقه في الطريقة المتصلة بالسيرة ، وفي إفادته من الكشوف النفسية والاجتماعية لتصديق « قوة المجلس في الذات » دون أن يفرق في أي واحد من هذه الأمور إغرائاً يخرج عن حومة السيرة إلى حدود العلم أو ما يشبهه . لهذا الكتاب ، في إحدى نواحيه ، فقد « يوغرافي » مباشر ، ومن ناحية أخرى دراسة اجتماعية عرض فيها تورن في ظل بيئة اجتماعية جائرة . وهو أيضاً ، من ناحية ثالثة دراسة نفسية بحرياً « هار » لا علم ، وفيها يستمد بروكس أفكاراً من فرويد مثل الكبت والتسامي وانعكاس الذات ، وتقنيات التحليل الحلمي ، ونظرية وظيفة التكاهة ، ويستمد من أدلر مصطلحات مثل « الاستعلاء للفكر » ويستمد من سائر النشيين كل ما يستطيع التقاطه

٩- وفي سنة ١٩١٤ ظهر بالفرنسية كتاب عنوانه « هنري ثورو - المتوحش » H. Thoreau-Sauvage من تأليف ليون بلزاجيت ولم يترجم إلى الإنجليزية ويطلع في أميركا قبل سنة ١٩٢٤ ، ولكن بروكس قرأه فيها بين هاتين السنتين ، فخطبه - فيما يبدو - طريقته التي تعتمد استعمال تعبيرات الأديب نفسه لايبراز أفكاره دون إشارة اقتباس ، أو أي دلالة على الوطن الذي منه اقتبس . وقد كانت هذه الطريقة محض تشويه حتى حين طبقت على أديب مثل ثورو ، بعد كل ما كتبه - إلا قليلاً - سيرة ذاتية مباشرة .

فلما طبقها بروكس في كتابه « حج هنري جيمس » The Pilgrimage of H. James الذي ظهر عام ١٩٢٥ ، لم يتج عنها إلا « مركبة » ثامة . وتخفضت الطريقة عن سلسلة من الموقولوجيات اللبائعية ، تتلوج في سلم الألباء والإغاطة ، وتُميل عقل جيمس القمد إلى مستوى أشد شخصياته سداجة ، حتى تبلغ ذروتها في فصل عنوانه « منبع الموتى » حيث تعمل مستوى من السوية يتر تصديقه ، مستوى يظهر فيه جيمس عجوزاً سائلة اللذان * تشكو وحشها

في المجلّة بلاد سوء الأدب والفاصين والشطّار والمتوحشين ومعدّتي النعمة والسوقة والقطّاء والميّارين .

وإذا تفاضينا عمّا في « حجّ هنري جيمس » من سحق في الطريقة ، لم نملك إلا أن نعدّه كتاباً هزلياً ، لأن بروكس ، وهو ناقد مخلود الخيال والحسّ الجمالي ، إلى أقصى حد ، قد شاء أن يكتب عن أديب لا يحبّه ولا يفهمه . وقد كان يكره بخاصة كتب جيمس الأخيرة أو ما يسميه ف.أ. مائسون « المرحلة العظمى » . وكشف عن فهم قليل وتلوق ضئيل لأي واحد منها ؛ ولو لم يكن هذا نتيجة حتمية لنقص جمالي ، لكان نتيجة حتمية للقضية التي يرتكز عليها الكتاب وهي : أن جيمس قتل موهبته لأنه جدّ الأسباب بينه وبين وطنه ، وهذا الغرض قد اضطّر بروكس إلى أن يتصوّر انتاج جيمس متدرجاً في الانحدار ، مثلما أنه افترض أن توين « مضطهد اجتماعياً واضطّره ذلك إلى أن يتألم في تقدير جهد توين ، إلى حد بعيد . غير أن الطريقة ما تزال تعتمد السيرة ، ولكنها أقل ميلاً إلى الناحية الاجتماعية وأقل احتفالاً بالتحليل النفسي وأقل إظهاراً لنفاذ البصر في الانتاج الفني ؛ والقول الفصل فيها أنها - نسيّاً - بليدة مجردة من كل معنى .

١٠ - أما الدراسة الثانية المطوّلة فهي كتابه « حياة امرسون » The Life of Emerson الذي صدر سنة ١٩٣٢ . وهو أول أثر لم يدع الانتساب إلى الدراسات النقدية بل هو محض سيرة ، ولا تحدوه غاية ككتبه عن سيموننز وويلز وتوين وجيمس (وعنوانه شاهد عدل) على ذلك . حين سمّاه « حياة امرسون » ولم يسمّه محنته أو حجّه أو شيئاً شبيهاً بذلك) . وليس من قبيل المصادفات أن اختارته « النقابة الأدبية » ، وأنّه كان أوّل كتاب لبروكس يجد رواجاً شامعاً واسعاً ، وأنّه كان الغاية التي انتهى عندها عمله الجاد ، وبدأ قبوله الأشياء دون نقد أو تمحيص . وكان قد وضع خطة

لدراسة ويثمان وملقل بعد دراسته عن جيمس ثم أرجأ ذلك أو تخلى عنه (ورد تصريحه بالعجز عن دراسة ملقل في قوله حين نشر « ملاحظ عن هرمان ملقل » الذي لم يعد طبعه منذ عهدئذ : « إننا لا نستطيع أن نتغلغل في خفايا الذات ») فأصبح إمرسون مثملاً كان وتثمان « الذات التي تقف في مجال وسط » وتجمع بين خصائص فرنكلين وادوردز وبين خصائص توين وجيمس .

١١ ، ١٢ - وفي أثناء ذلك كان بروكس قد نشر عام ١٩٢٧ مجموعة من قطع صغيرة بعنوان « إمرسون وآخرون » Emerson and Others وتحتوي : (أ) « إمرسون - ست فيصل » وهي في الدرجة الأولى ملاحظ للسيرة التي كتبها سنة ١٩٣٢ (ب) « ملاحظ عن ملقل » (ج) ست مقالات أخرى . وفي سنة ١٩٣٢ نشر « تخطيطات في النقد » Sketches in Criticism وهي مجموعة شاملة من مقالاته النقدية ، بعضها يرجع في تاريخه إلى ما قبل ١٩٢٠ وقد استخرجه من مجلتي « الفنون السبعة » Seven Arts و « الحر » وغيرها . وكثيراً ما تصبح الطريقة المؤسسة على السيرة في هذه المقالات أمثلة ساذجة مطمئنة في موضعها وتكاد تسخر من نفسها مثل قوله : كانت عائلة بارنوم تهزأ منه وهو طفل فلما كبر أخذ يهزأ بالآخرين . أما التطورات الجديدة التي علقت به فهي انتقاله من مصطلح فرويد وأدلر إلى مصطلح يونج المصقول وبخاصة تلك التبسيطات المغرية ، وإحلال مصطلح « انطوائي » و « غيري » محل « الثنائية الأولى : « المتنازون » و « العاديون » . يزداد على ذلك نفمة جديدة من السخط المتبرم بالأدب الحديث (الذي يمثلته هنري جيمس واليوت وغيرها في مقالات مثل « المثقفون المحطشون النعمة » و « مبدأ التعبير الذاتي » ؛ وهو يهاجم ذلك الأدب دون أن يسميه ، ولكنه يكتفي عنه دائماً باسم « التعبيرية » أو « أدب » « السيكولوجيا » و « التجريب » . وكثير من تلك القطع ينحو منحى السيرة ، كذلك القطعة القصيرة التي سماها « من حياة ستيفن كرين » وذكرى

جون بترل ييتس . وقليل منها يعالج الأحياء لأن بروكس وجد نفسه مثل سنت
ييف مواجهاً بهذه المشكلة وهي أن الطريقة المعتمدة على السيرة لا تبدأ عملها إلا
إذا استوفت جميع الحقائق ؛ أما ما حاوله فيها من نقد قليل فهو بمثابة شبه إرسال
ملفح ضخّم لينسف بوضوحاً صغيراً مثل هاملتون رايت ماني ويواكين ميلر :
١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ - وفي سنة ١٩٣٦ ، نشر بروكس أول مجلد من
مشروعه الضخم عن التاريخ الأدبي للولايات المتحدة وسماه « ازدهار نيوانجلند » .
وعلى ضاآة شأنه إذا قارنته بأمثاله من دراسات مؤرخي الأدب الجديدين أمثال
تين وبراندز ودي سانكتس وبارنفتون ، فإن المجلدات الثلاثة التي تبعته
خلال فترات امتدت إلى أربع سنوات لأوفر منه حظاً من الرداءة والضآكة .
ذلك لأن « الازدهار » ذو موضوع - على الأقل - وهو الجو الثقافي في
نيوانجلند قبل الحرب الأهلية ، أي مسافة الخلف بين أدب وأدب ؛ أما كتابه
« نيوانجلند - البقطة الأخيرة » فانه محاولة لخلق جو ثقافي لأدباء نيوانجلند بعد
الحرب الأهلية بشي يشبه الأمر الختمي « ليكن هذا وليكن ذاك » حتى ولو
تمّ ذلك باختطاف هنري آدمز من واشنطن وكمجنز من قرية جريتشش واعتبارهما
من مواطني نيوانجلند . وأما الكتابان الآخران وهما « علم وشنطون إيرفينج »
The Times of Melville & Whitman و« عصر ملفل ووتمان The World of W. Irving
فقد تخلّيا عن هذه الوحدة الازمائية وليس فيهما رابطة جامعة إلا تاريخان
زمنيان ، وإلا أن المؤلف اضطلع فيهما بمعالجة كل أديب لم تسبق الإشارة اليه .
وهذه الكتب الأربعة جميعاً مراصف من الاقتباسات ، وقطع من رسائل
قديمة ووثائق ، وسجلات من ملاحظ قيدت ، وقوائم من كتب ألفت .
وليس فيها وجهة نظر ولا مقاييس ولا عمق ولا فكر ، وفيها حب دافق
لكل واحد دون تمييز . ففي الأول يعد بنكروفت وبرسكوت ومبّلي وباركمان
معاً مؤرخين تصحّ المقايسة فيما بينهم ؛ وفي الثاني يتساوى هاويز وجيمس
في أنهما أديبان بارعان ؛ وفي الثالث يعدّ جفرسون وهملتون وهارون برّ

على قدم المساواة في السياسة ؛ وفي الرابع يعد والت وتمان وجيمس ونكوم رايلي شاعرين أميركيين .

ولا تزال الطريقة ضرباً من التلفيق ، قائمة على مبدأ : اقتبس واثر ما تقتبسه ، وهلم جرأ . ونجد بروكس واعياً لقيمة براندز وتين ، ويقتبس منهما ما يستحسسه ، ويعتبر كتابه اتباعاً لمنهجها ، ولكن عالمه الأدبي الواقعي الذي يقع تحت بصره إنما هو فوضي لا ضابط لها ، تحكمها المصادقة والاتفاق . فمثلاً "مر" لول بهمد من الراديكالية لأن زوجه كانت تتوقد حماسة ، وكان هو سهل الاستهواء ، ثم انتهى ذلك العهد ، لأن زوجه ماتت ولم يعد الإبحاء إليه سهلاً . وأما ملقل فاته (لما كان ملاحاً) « أدرك في مقدمة السفينة المعنى التراجيدي للحياة » (لكن لم يدركه دانا ؟) . وأشد ما يزعج في بروكس ، بعد أن كان فيما كتبه عن ويلز وتوين أدبياً واضحاً تمام الوضوح ، هو ما جد على أسلوبه من غموض وما ران عليه من غشاوة ، وعجزه عن أن يتفد من حجب الإيهام ، وأن يحدد ما يريد أن يقول . وتدلّسه في الكتابة ، حتى يصعب على القارئ أن يعرف أين هو النصّ المقتبس والمشور وأين هو كلام بروكس نفسه نصاً . إن إيهاماً مثيراً ليحيط ببعض أقواله ، فمن ذا الذي يستطيع أن يمين من هو الداعية إلى إلغاء الرق في بوسطن ، الذي تلقى بالبريد أذن أحد الأرقاء إذا قرأ قوله : « وقد يتلقى المرء بالبريد .. الخ » . حقاً إن اهتمامه الأكبر منصرف نحو السيرة ، ولكنها أصبحت - مع الأيام - سيرة تعجز عن أن تؤدي إلى نتائج أو تتمخض عن فأر ميت ، كان يقول مثلاً : لقد كان عتوماً على آدمز أن يكون ولوعاً بالفن ، وإن آثار بوكانت تستمد وجودها من القلق المهيم على حياته ، وإن المبادئ السياسية عند موتلي

• المروفون باسم « دانا » كثيرون ، أما المعنى هنا فهو ريتشارد هنري دانا (الأستر) ١٨١٥ - ١٨٧٢ الذي نشر أن يكرس كتابه في سبيل البحارة ، ومن كتبه « صديق البحارة » وفيه يعرف الملاحين حقوقهم وواجباتهم ويهد مرجعاً في مصطلحات البحر وعادات البحارة .

كانت توجه كتابته التاريخية .

١٧ ، ١٨ - وفي أثناء ذلك ، وقبل صدور كتاب « علم وشتون ايرفينج » ،
ظهر كتابان سنة ١٩٤١ أولهما مجلدة لطيفة الحجم عنوانها « في الأدب اليوم »
On Literature Today والثاني « آراء أوليفر أولستون » . أما الأول من
هذين فهو خطاب موجز ألقاه في كلية هنتر Hunter وهو نصّ على أن حال
« الصحة والارادة والشجاعة والايان بالطبيعة الانسانية » تلك الخصائص
الموجودة عند روبرت فروست ولويس ممفورد هي « الحالة المهيمنة في تاريخ
الأدب » ، وقد نرى فيها - متسامحين - ردّ فعل مخلص هستيري لما يبدو أنه
انهزام الشعوب الديمقراطية في أوائل سنوات الحرب . وأما « آراء أوليفر
أولستون » فإنه أعمق وأشدّ خطراً ؛ وهو ترجمة ذاتية محجوبة بثوب رقيق
مما يسميه ذكرى « صديقي أوليفر أولستون الذي مات في العام الماضي وهو
في أوائل عقده السادس » ؛ وهو مسرب ترشحت خلاله كلّ الأحقاد المريرة
التي تجمعت في نفس بروكس بعد أن كتب الأجزاء المصولة في التاريخ الأدبي .
ولا ريب في أنه احتلّى في هذه الطريقة نفسها كتاباً لراندولف بورن * عنوانه
« تاريخ أديب راديكالي » History of a Literary Radical ، وهو
ترجمة ذاتية تهدف إلى التحدث عن « صديقي ميرو » . وقد أدى كتاب « آراء
أوليفر أولستون » لمؤلفه عدداً من الأغراض الممتازة ، فسمح له أن يكون
صرحاً كيف شاء ، وأن يستعمل مذكراته ويوميّاته مباشرة دون أن يعثر في
ذيول حرج كثير . وأتاح له أن يقيّم ما قيّمه حيث أراد ، لأن ما يكتبه هو
حياة أولستون لا حياته هو نفسه ، وقيّض له أن يثال كيف شاء في التحدث
عن نفسه وعن قيمته « موضوعياً » ، وأخيراً مكّنه من أن يضيء بأولستون ،

* بورن (١٨٨٦-١٩١٨) : نصب نفسه متكلماً بلسان جيله في نقده لنظم الأميركية ونقد
الانكار الماطفية الماثرة في الأدب ، وقد جمع بروكس آراءه النقدية والفلسفية ونشرها في كتاب
« تاريخ أديب راديكالي » .

وأن يطبع معه بالصبابة الباقية من ضميره الأدبي ، شيئاً هائيل الضميرين
 بشعائر ولادة جديدة معقدة . وقد تفنن بروكس في استغلال كل ضروب
 السخرية من شخص أولستون وتوصل إلى نتائج دهاء دقيقة مثل : « لو أن
 أولستون قرأ » كتاباً قرأه بروكس ، لكان له نحوه شعور مغاير - أو : إن
 إحدى تعليقات أولستون « لتبدولي مجاوزة حد الاحتمال وذلك أقل ما يقال
 في وصفها » - أو وافق أولستون على رأي لبروكس وكانت موافقة - وهو
 العارف المطلع - توثيقاً يقوّي رأي بروكس نفسه ، وهكذا . (يبدو أن
 اسم أوليفر أولستون يرجع كفة الصفات الجلّسية الغليظة في بروكس ، فلو
 جزأناه هكذا : أو - ليفر - أول - ستون - لكان معناه : « يا كبداً من
 حجر كلها ») .

إن كتاب « آراء أوليفر أولستون » قد تبرأ من عهدة الكتب الأولى لما فيها
 من « جهل » و « وقاحة » ، ولكنه ذهب يحقق جهلاً ووقاحة ، عجزت
 الكتب الأولى عن مشاركة حلودهما . أما القواعد الجديدة التي طبقها بوضوح
 فهي : « الكتاف » الضيق الذي شده تولستوي حول الأدب في كتابه « ما
 الفن ؟ » - « إن أدبنا مريض حائدٌ عن مركزه ويعكس دوافع الموت ولا بد
 من « زجره » (كلمة « زجره » تعد مفتاحاً في فقهه) (١) . ولم يعد
 الأدباء يمثلون صوت الشعب « والأدب الحق هو الذي يتقل مشاعر سليمة
 صحيحة » ، لقد آن الأوان لكي نعيد الكلاسيكيات الأميركية ؛ كان هنري
 جيمس « بليداً » ، كان « ابناً أتماً عاقباً بأمته » ، أما رامبو فكان « شقياً
 صغيراً مريضاً فريسة للعواطف المتصارعة » ، وكان جويس « يسوعياً لولندباً
 مريضاً » ومؤلفاته « نافهة » « داعرة » « منكرة الربيع » « رماد سيجار
 احترق » ، وكان لافورج « غلاماً جامعاً عتيقاً » ، وكان بروس « طفلاً »
 أفسده التذليل « وهكذا . ويسأل بروكس : « ما الذي جعل بروس حجةً

(١) بد ما يقرب من أربعين عاماً أختتم ليرفع بايت من بروكس الذي كان يفضله الأول بهاتفه .

في الحب ؟ » وقد نجيب على ذلك قائلين : هو الشيء الذي جعل بروكس حجة في الصحة العقلية ، أعني فقدان كلا العنصرين : الحب عند بروسست والصحة العقلية في حال بروكس ، فهذا الثاني كثير التحدث عن هذا الموضوع ، فهو يذكر في كتابه ما أصاب أولستون من انحطاط عصبي ومرض نفسي ، ويذكر الزمن الذي قضاه في مصحح انجليزي . وكلما ازداد بروكس معرفة بحال الأدب المعاصر تخلّى عن النطق بلسان أولستون وأخذ يتكلم بصوت نفسه — وهو صوت أجش — في هذه المرحلة .

وانتهى بروكس بطريقته المعتمدة على السيرة إلى غايتها المنطقية : إن كان النقد هو سبرغور الشخصية ، وإن كان الناقد لا يكتب إلا عن أدباء تربطه بهم بعض الوشائج ، وإن كان الأدب موجهاً بحياة الأديب فإن بروكس يستطيع أن يحيط بكل ما هو قيم في النقد لو أنه كشف عن جنور أدبه في حياته ، واستبصر خلال ذاته . لقد سجل أولستون في مذكراته هذه الملحوظة : « إن المرء الذي يشجع بما لديه من تفاهات يكون دائماً امرأً ناجحاً » وفي هذا القول عكس أولستون الوضع وكتب نعيماً لقان وبك بروكس .

٢

على ما في « محنة مارك توين » من خلل ، فهو أحسن كتب بروكس ، إن لم يكن الوحيد الذي نجحت فيه الطريقة المعتمدة على السيرة ، ومن ثم يستحق أن ندقق فيه النظر وموضوعه أن مرارة توين « كانت وليدة نوع من العجز الكليل في حياته الخالقة ، أو وليدة ذات حرون مخففة ، أو نتيجة تطور مكثف مكبوح لم يكن هو نفسه على وعي به مطلقاً ، ولكنه حطّم لديه معنى الحياة » . أما العاملان اللذان كيحا تطوره الخالق فأولهما — في المجال الفردي — سيطرة أمه عليه ، وتلقها العاطفي به ، ثم كان أن خلفها في ذلك زوجه وابنته رمزين لأمه ؟ وثانيهما — في المجال الاجتماعي : العصر المذهب

في أميركة* ، عصر التوسع التجاري ومقاييسه الكاذبة التي سنّها رجال الأعمال ، وبها اضطر الأديب لأن يعين رجل الأعمال المهرق على الراحة والاسترخاء ، فلما يتحطم . وربما كان في هذين العاملين نصيب أساسي من الصدق ، غير أن بروكس حين يحاول أن يشدّ توين إلى سرير موضوعه البروكرسطي** - حتى يحصل على المراحة التامة -- يجد نفسه مضطراً إلى أن يتر هنا ويمط هناك ، وأعي بالبر أنه يستخف كثيراً بما أدّاه توين فيطلق عليه اسم مؤلف كتب ذات « مستوى هابط » لا تتجاوب معها إلا « العقول القطرية الساذجة » ، أما المطّ فهو مقالاته في تصوير مقدرة توين مؤكداً أنه كان في إمكانه أن يصيب حظ فولثير أو سويفت أو سرفانتس (٢) . حقاً إن قلة من كتب توين هي التي لا تزال تستحق القراءة أما سائرهما فقد أصبح اليوم مملأً مبيانياً، ولكن الحق أيضاً أن تلك القلة ، وبخاصة « هكليري فن » ، Huckleberry Finn و « الحياة على الميسيسي » Life On the Mississippi لا تزال أدباً من الطراز الأول . فحين يزعم بروكس أن توين - تحت ظروف أخرى - كان يستطيع أن يكتب « رحلات جلفر » أو « دون كيشوت » فهو مخطئ ، وحين يزعم أن ما استطاع أن يكتبه - هك فن مثلاً - لا

* العصر الملعب في أميركة The Gilded Age هو فترة ما بعد الحرب الأهلية حين كان يسيطر على حياة الناس جشع جالس ، وقد كتب توين قصة بهذا الاسم صور فيها الفردية في عصر من القيم البديدة ، ومن القصة أخذ الاسم فطلق على الفترة نفسها ؛ وفي قوله « الملعب » بدلا من « اللعب » إشارة إلى أن هناك عفواً وترويضاً ظاهرياً .

** نسبة إلى بروكرستس Procrustes وهو فيا تروي الاساطير لص كان يقطع الطريق على المسافرين ويشد الواحد منهم إلى سرير فإن تجاوزته قص من رجله ، وإن قصرته مطه حتى يسويه به .

(٢) بعد أن اكملت هذه المقالة بوقت عثرت على تلك المراجعة الممتازة « أميركانية فان ويك بروكس » للكاتب ف. و. دوبي F. W. Dupee . وقد طبعت في The Partisan Reader سنة ١٩٤٦ نقلا من Partisan Review سنة ١٩٣٩ . وقد خلعت أن دوبي تقدمني إلى الإلماع لهذه النقطة (وهذا نص عبارته : « ولقد كان في مقدور صاحبنا أن يكون تولستوي آخر ، لو وجد ظروفنا آسناً » - وإلى عدد آخر من القائلين .

يستحق الاهتمام ، فهو أحق . غير أن البصر المركزي النافذ في الكتاب ، أعني إجراء المقارنة بين طاقة توين في الإحساس وسماجة كثير مما حققه ، فذاك سليم رصين وإن كان مشوباً بالمبالغة .

وفي الكتاب أشياء كثيرة مشمولة بقوة البصيرة ومن بينها : تعرف بروكس إلى أن رمز بحار المسيحي هو النموذج الأعلى للحرية والرضى الخالق - حتى في الفن - عند توين (كما أنه يرضي بروكس لأنه في مجال وسط بين الرجل المثالي والعملي ، بين الممتاز والعادي ، بين ادوردر وفرنكلين) ومن ذلك أيضاً يقطعه على أن استقبال توين الأخير في السرير يعد أنموذجاً رجوعياً مثل غرفة بروست المخططة بالفلين* ؛ وتنبهه بأن اهتمام توين بازدواج الشخصية في مثل قصته « التوأمان الغريبان » *Those Extraordinary Twins* إنما هو نوع من التذبذب بين الاستنارة والركود ، وملحظه أن قصة « العصر المذهب » *The Gilded Age* حديث عن الأعمال في صور دينية . وفي الكتاب غير قليل من الحماسة والتشويه والإغراق في تبسيط ما يستمد من ماركس وفيلن وفرويد ومن أي نظرية تقع في متناول يده ، ولو كانت أخلاقية غثة ، إلى حد أن يهتف قائلًا : أيها الأدباء ثوروا ما دام هذا النظام قد فعل ذلك بتوين ! ولكن الأثر الكلي غاية في الافادة ، والكتاب إسهام طيب في تبيان تأثير النقد المعتمد على السيرة ، ضمن حدوده ، واتهام لبروكس الذي لم يفد منه في آخر أيامه .

ولعل أكبر ضعف في الكتاب هو اعتماد روح الفكاهة عند بروكس انعداماً موبداً مطلقاً (اقترح مرة أنه كان على آدمز أن يسمي سيرته « خيانة هنري آدمز » لا أن يسميها « تربية هنري آدمز ») وما يميز منهجه أنه يحلل ، في منتهى التزمّت ، نكتة من نكات توين أشوى فيها ولم يصب الهدف ،

* كانت هذه الفترة في وسط منزله في شارع هاريسون ، وكانت مهبط رحبه ، ولم يكن يفادها إلا نادراً . ثم اضطر به سنوات إلى إخلاء المنزل بسبب بيعه إلى إحدى الشركات التجارية .

فهو يقتبس قوله توين الساخرة حين عهد إليه بـ *Buffalo Express* : «لاني لن أضرب بالصحيفة عامداً متعمداً في أي وقت» ويعلق عليها بقوله : «يقيني أنه لم تستسلم أبداً لإرادة خالقة ، براءة ، ودون ألم ، كما استسلمت في هذه الكلمات .» ويقتبس مقدمة توين على «هك فن» : «إن الذين يحاولون أن يجدوا دافعاً في هذا القصص يقدمون للمحاكمة ، والذين يحاولون أن يجدوا فيه أخلاقاً يحكم عليهم بالنفي ، والذين يحاولون أن يجدوا فيه عقدة قصصية يقتلون زميلاً بالرصاص» ، ثم يعلق عليها بقوله : «إنه ليس بآمن مطمئن إلى نفسه حتى إنه ليتحدى الرقيب إن كان يمكنه أن يتهمه بوجود دافع ما .» ومن أمتع المظاهر في «محنة مارك توين» الطبعة المنقحة المحررة التي نشرها عام ١٩٣٣ دون مقدمة أو تعليق . ففي خلال الثلاثة عشر عاماً التي تقع بين تاريخي الطبعتين ، كان عرضة للهجوم والتجريح من أجل كتابه ، وبخاصة على يد برنارد دي فوتو . وعندما كان كتاب دي فوتو «أمركة أيام مارك توين» - الذي لم يكن إلا محاولة لتحطيم كتاب بروكس - عندما كان حروفاً تصف في المطبعة ، أعلن بروكس أنه يعيد طبع كتابه مراجعاً متحفاً . لاني لم أقرأ الكتاب كلمة كلمة لأرى مقدار التغيير في الطبعة الثانية ولكن التغييرات التي تبرز من مقارنة عارضة تكاد لا تصلق :

في ص ٥٨ : يدرج بروكس تعليقاً معترضاً قبل أن يحكي القصة ليفسر ما وقع فيه توين من تناقض على أساس أن ذاكرة توين كانت تخونه.
في ص ٦١ : يحذف مادة متهافة التشييع عن توين وكيف حطم قلب أمه.
في ص ٦٣ : يسقط جملاً قوية عن أن توين كالتزم مكبوح .
في ص ٩٣ : يحذف هذه العبارة « وباختصار مرت جميع نيو انجلند ومرت معها جميع الحياة الروحية للشعب في حال من الأنيميا العصبية وظلت فيها حتى هذا اليوم » .

في ص ٩٥ : يغير هذه العبارة « إن مؤامرة واسعة لاواعية حفزت كل

أميركة ضد الحياة الخالقة ، ويجعلها « إن نوعاً من مؤامرة لا واحة » .

في ص ٩٦ : يعمل بروكس بسرعة وحذق فيحذف هجوماً مقداره نصف صفحة كان قد صبه على أدياء أميركة وأتهمهم بأنهم انكاليون موزعو الرغبات لا قوام لهم ، ويغير « ولم تكن أميركة سعيدة في الأساس » ويجعلها « أكانت أميركة حقاً أسعد أثناء العصر المذهب أكثر من أي شعب آخر ؟ ويسقط هاتين العبارتين الهامتين :

(أ) كان شعباً كسائر الشعوب ليس لديه ما يعزیه من موسيقى شعبية أو فن شعبي أو شعر شعبي أو قل كان لديه من هذه أشياء شبيهة بالعدم .

(ب) كانت حياة قبلية ، حياة قطع ، فترة دون شمس أو نجوم ، كانت شفق روح إنسانية ، ليس لها ما تقتضي به إلا الماء المتدفق في كامدن والمن المجفف في كونكورد * .

وبعد إشارة إلى فرح الأميركيين بالعمل حذف هذه العبارة :

« وذلك قد خلاهم شيوخاً هرمين ، في سن الخامسة والخمسين » .

في ص ٩٨ : يحذف « حكماً أخلاقياً » مفاده أن الشيطان قد اصطفى توين ليبعث به إلى الدمار .

في ص ١٠٤ : يغير « ودائماً يخضع في النهاية » إلى « ودائماً يخضع بطيبة في النهاية » .

في ص ١٠٩ : يحاول أن يحفظ بمقررین فيعلمهما بتعيرات مخففة ، مثل :

* كونكورد قرية في ولاية ماسوشوس على بعد عشرين ميلاً إلى الشمال الغربي من بوسطن وقد كانت في منتصف القرن التاسع عشر مركز الحركة الفلسفية التالية التي تضم امرسون وهوثورن وثوررو والكرت. للبروكس رمز للبلل المجفف إلى ثمرات هذه الفلسفة التالية .

- « وربما اقترح » ... « أترأه كان واعياً بها أولم يكن » .
- في ص ١٣١ : يغير « اللعبة الأميركية المعروفة » و « القواعد الأميركية المعروفة » إلى « اللعبة المعروفة » و « القواعد المعروفة » .
- في ص ١٤٣ : يغير « هذا الاستسلام الخلفي ... أ كذلك نسميه ؟ .. » إلى « هذا التسليم » (واضح أننا لن نسميه) .
- في ص ١٥١ : يضيف في درج الكلام شهادة جديدة ليقوّي قضية مشكوكاً فيها عن خنوع توين المتدل .
- في ص ١٥٤ : يحذف تشبيهه توين بشمشون النائم « الذي أسلم غداثر شعره لزوجته الساذجة دليلاً » .
- في ص ١٦١ : يحذف حكاية تنبئ كيف أن توين سرق دخينة ، غايتها أن تثبت أنه كان طفلاً عتيقاً صعب المراس .
- في ص ١٨٠ : يحذف نكتة قالها توين عن روكفلر الأصغر وعن سياسة يوسف بمصر .
- في ص ١٨٢ : يحذف ما يملأ الصفحة والنصف من مادة نقدية حادة تصف توين بأنه أديب عارف باخفاقه ورجل أعمال في حق الأدب .
- في ص ١٩٠ : يحذف جملتين ومن الواضح أن عيهما قلة التعصب الوطني وفيهما يقارن عقل توين بمقارنة فاسدة بأي عقل « لأديب فرنسي أو انجليزي ذي مكانة » .
- في ص ١٩٢ : يغير « أود أن أشير » إلى « وقد يقال » .
- في ص ١٩٦ : بعد أن كان « الصبر والضمير » هما « جوهر كل فن » أصبحا بعد التنقيح « يتملقان بحياة الابداع أيضاً » .
- في ص ٢٦١ : يزيد لرأيه دفاعاً جديداً ضد رأي مخالف يحمله لودفج لوزون
- في ص ٢٧٨ : يحذف نكتة عمّا ترمي به نيو انجلند من صلف سوقي ، كما يحذف تلميحاً يفهم منه أنه يغالي في تقدير مغزى إحدى القصص .

في ص ٢٨٤ : يشفع قوله « أحران شعب بسيط » بقوله « أشدها تعقيداً »
بدلاً من أن يقول « أكثرها نجاحاً » .

في ص ٢٩٢ : « وربما كان هذا الاعتراف أكثر اعتراف مُسَيِّفٍ مثير للراء
خطه أديب مشهور » تصبح : « ويقيني أنه اعتراف مؤسف
جداً يصدر عن مؤلف مشهور » .

في ص ٣١٥ : حذف العبارة : « أتساءل إذن لم كان مارك توين » بمقت
القصص ؟ والجواب عن ذلك لأنه استطاع أن ينتج قصة
واحدة فحسب ، وكانت محققة ، .

وليست هذه الأمثلة إلا نبذاً يسيراً من تغيرات كبرى لا تحصى عدداً ،
دع عنك ما تناول فحسب تصحيح خطأ نحوي أو اختصار تكرار أو تفضيل
كلمة على أخرى . ومن ذلك كله ، تظهر لأعيننا صورة من أقوال رسالة
صارخة ، لا بد من أن يعدل في نغمتها أديب قد علت به السن ، ونمت لديه
الحيلة ، فهو يتحيل هنا ، ويلطف المرسلات الخاطئة هناك ، ويعمل في
المتناقضات بدأً لينة . وهنا تبدى لنا صورة خنوع جديد ، وتشبث بالوطنية ،
بضطرته إلى أن يحذف كل ما يهون من شأن أميركة ونيوانجلند وجون ديفدسن
روكفلر الابن ، وصورة حيلة جديدة مستعدة لأن تتخلى عن جزء كبير من
موضوع كتابه إذا شئ عليه هجوم ، وليست هذه كلها صورة جميلة .

٣

إن المروث الذي انتهى إلى بروكس ، من النقد القائم على السيرة ،
لمروث أصيل . فتكاد كل ترجمة أدبية أن تكون - إلى حد ما - نقدية (مع
أن الدراسات النقدية نفسها ، ربما لم تكن بيوغرافية إلا في القليل النادر) .
وأول سيرة أدبية إنجليزية حققة هي « حياة دن وهربرت وغيرها » لأيزاك
والتون ، وهي لا تهتم كثيراً بالشعر ، لأن « أيزاك الطيب » ليس له فوق

كبير في الشعر المتأيزيقي . ولكن ، بعد قرن من الزمان ، أي حين كتب جونسون كتابه ، « تراجم الشعراء » *Lives of the Poets* وجد المحكّ التنظيف الذي يستطيع أن يبين مدى ما تقدمه دراسة الحياة من يد لفهم العمل الفني ، وبرز النقد القائم على دراسة السيرة حقاً في مثل الحديث عن العلاقة بين شخصية روشستر الخلقية ، وشعره في الفصل المخصص عن « حياة روشستر » . وبعد نصف قرن أصدر سكوت « تراجم القصصيين » *Lives of the Novelists* فمشى بالطريقة خطوة إلى الأمام ، من ذلك مثلاً استكشافه تردد الشخصيات البرجوارية الطريقة في قصص رتشاردسون وأن ذلك راجع إلى أنه ابن الطبقة الوسطى المتظرفة . وبعد سنوات قليلة تكتمل هذه الطريقة على يدي كارليل (الذي كان يرى التاريخ « جوهر سير عبيدة لا تحصى ») وماكولي (مع أن أبدع مقالة كتبها وشرّح فيها فرانسس بيكون دون شفقة لم تنجح في الكشف عن العلاقة — وهي علاقة واضحة لدينا — بين يكون المحبّ للتنسيق ويكون الفيلسوف النفعي) . وفي الوقت نفسه أخذت الطريقة تستعمل فيما يشبه « إثبات القضية بالبرهنة على بطلان نقيضها » وذلك في دراسة دي كونسي لكولردج وهي دراسة ترى الشعر من خلال مرض « جنون السرقة » والزواج التعس والادمان على المكيفات وغير ذلك من العوامل الفردية التي يعثر عليها دي كونسي أو يخترعها . أما التطور العظيم الذي أحرزه النقد المعتمد على السيرة فإنه لم يحدث على أية حال في إنجلترا بل في فرنسا عندما كان سنت ييف ينشر « أحاديث الاثنين » *Causerie du Lundi* مبتدئاً بذلك في منتصف القرن الماضي . وقد عرّف الطريقة تعريفاً يكاد يكون كاملاً بقوله :

يتكون النقد الحق — كما أحده — من دراسة كل شخص ، أعني كل مؤلف ، أعني كل ذي موهبة ، حسب أحوال طبيعته لكي نقسم له وصفاً حيويّاً حافلاً حتى يمكن أن يُنزل — فيما بعد —

في موضعه الصحيح من سلم الفن .

وهذا التطابق التام بين الأديب وانتاجه قاد سنت ييف الى دراسة مسهبة لحيوات أهل الأدب ، ابتداءً من المظهر الجسماني الى أدق التوافه التي تملأ حياتهم اليومية . وقد استطاع أن يحصل من هذا الركّام على بصير نافذ بالأديب وانتاجه ، وهو شيء عجز عنه الأدباء الثرثارون الذي اتبعوا طريقته - إلا قلة منهم - . وبين الحين والحين وسّع في مجال السيرة - كما في مقاله عن جبون - فجعلها دراسة شاملة للعلاقة بين الأديب وعصره وبيئته ، واضحاً بذلك أصول اتجاه جرت فيه الطريقة من بعد على يد تين ، أكبر تلامذته . فقد بدأ تين نقده بدراسة السير مثل سنت ييف (ودراسته لبوب على أساس من علله الجسمانية في « تاريخ الأدب الإنجليزي » تدل على أنه لم يتنكر للطريقة إطلاقاً) ولكنه سرعان ما حوّلها الى النصّ على الجنس والعصر والبيئة فأصبح ناقداً للأدب اجتماعياً حتمياً من النوع الذي يمثله النقد الماركسي في أيامنا .

وزيد على هذه الحصيلة عنصرٌ فكري يعتري الى المانية ، فقد صرح غوته أن الفن ينبع من المرض وأنه نوع من الاحتجام . وحوّل شوبنهاور هذا الرأي الى النص على آلام الفنان ، وأضاف اليه نيتشه تعديلاً يقول إن الفن ليس فحسب نتاج المرض ، ولذنه تسجيل له ، وأن كل فلسفة اعتراف أو « نوع لا إرادي لا واعٍ من الترجمة الذاتية » . أما ماكس نورداو فقد أشاع المبدأ القائل بأن المبقرية نوع من المرض العصبي في كتابه « الانحطاط » Degeneration . وحديثاً أكثر توماس مان من القول بأن الفن ينتج من المرض والاضطراب العصبي ، مثلما تنتج اللؤلؤة من الصدفة ، إلا أن الفن يكون نتاجاً لهذا المرض ووصفاً وتسامياً به - أكثر من هذا القول حتى عرف به - وهذا الرأي بالطبع هو نظرية « الجرح والقوس » التي انتحلها ادموند ولسن . لنفسه . لكن إن جردنا هذا الرأي من النص على المرض والاضطراب

العصبي وأحلكناه الى حتمية بسيطة تربط ما بين طبيعة الحياة لفرد ما وبين إنتاجه الأدبي كان ذلك هو القضية الأولى التي يبنى عليها النقد المعتمد على السيرة في وقتنا الحاضر .

ومن هذا النقد عدد من الأشكال المعاصرة الخاصة أحدها يكاد يختص بهري جيمس وهو التاريخ الخاص للأثر الفني نفسه : أي ماذا عمل الفنان وماذا سمع وماذا قال وفي أي شيء فكر أثناء خلق الأثر الفني . ولفرجينيا لوف طريقة خاصة طورتها في كتابها « القارئ العادي » بجزئه الأول والثاني ، مقضية بذلك خطوات ليتون ستراشي الذي قصر همه تقريباً على الشخصيات التاريخية . وتعتمد طريقته لإحياء شخصيات أدبية ومدارس وعهود بصور حيوية وقطع أدبية مركزة لبقية دسمة . ذلك لأنها تستحضر جو الدين تكعب عنهم وطبيعة حياتهم وطيب شذاهم . وليس ذلك تحليل ولا هو تماماً سير ولا هو نقد وربما كان نوعاً من « مسرحيات القراءة » ، ومهما يكن أمره فإنه شيء خلّاب بالغ القيمة . أما هريوت ريد فإنه قد عكس ، في ترجمته لوردزورث ، طريقة النقد المعتمد على السيرة ، على نحو سائر ، وأخذ يحلل شعر وردزورث « ليفسر به حياته » مثلاً أن النقاد الاجتماعيين كثيرين - ضحناً - وتوماس كنج وبيل في هذا البلد - صراحة - يدرسون المجتمع متخذين الأدب نبراساً في دراسة التاريخ الأدبي لا العكس . وركز نقاد آخرون معاصرون اهتمامهم على الطريقة البيوغرافية مثل مارك شور في سيرة « وليام بليك » وف.أ. مائيسون في كتابيه « سارة أوران جيوت » و « النهضة الأميركية » . ويتركونيل في « بودلير والرمزيون » وفي « الفضائل الدنيوية »

• **Closot Drama** ، مسرحية تكعب للقراءة فحسب ، لا التشيل . وتكون عادة من النوع التفكيرى الغامض الذي لا يتيسر للجمهور فهمه عندما يعرض عليه مثلاً على خشبة المسرح . هل إن هذا الاصطلاح نسبي ، فالمسرحية التي لا تصلح إلا للقراءة في بلد ، قد تكون سالحة التشيل في بلد آخر . ومن هذا النوع مسرحيات ظلي ويرون وبراوننج وتيبسون في إنجلترا ومسرحيات توفيق الحكيم الفكرية وفريدة بشر فارس .

وفي كتب عديدة كتبت عن بيرون . ولدنيا أيضاً عدد من السير الأدبية التي تعد دراسات نقدية قيّمة ومنها :

كتب جورج براندز عن غوته وفولثير وشيكسبير ونيتشه .

دراسات جسنج وتشسترتون عن ديكنز .

كتاها نيوتن آرفن عن هوثرن ووتمان .

كتاب جوزف وُد كرتش عن صموئيل جونسون .

= ليونيل ترلنج عن ماثيو آرنولد .

= ماكس بروود عن فرانز كافكا .

= ولاس فاولي عن رامبو .

= فيليب هورتن عن هارت كرين .

أما الدراسات البيوغرافية التي كانت نصبة المترع في معظمها صوف نعالجها في موطن آخر .

ع

ويتصل بروكس عدد من المسائل التي لا ترتبط مباشرة بالطريقة البيوغرافية ولكنها تستحق البحث . وأولها دَينَه لصديقه الحميم راندولف بورن للناقد الراديكالي الشاب اللامع الذي كانت بواذره تبشر بالخير قبل أن يُعبط سنة ١٩١٨ وهو في الثانية والثلاثين . فإن غضبته القوية هي التي أوحى الى بروكس بكتاييه « اميركة تشب عن الطوق » و « الآداب والقيادة » . فلما اهتمر بورن قبل الأوان تناقصت حماسة بروكس بسرعة وهو الذي اقنع بروكس بحقيقة الصراع الطبقي في أميركة وساعد على تحويله من الجمالية الأوروبية الباهتة الى الانشغال بالأدب الأميركي (غير أنه ليس مسؤولاً عن الاقليمية الضيقة التي انحدرها بروكس في النهاية) ولو طال به العمر لكان ناقداً أميركياً عظيماً ولكن بروكس ناقدٌ خيراً مما هو .

وقد بلغ من أثر بروكس أن أصبحت له مدرسة ، وأكبر تلامذته هم ولدو فرانك ولويس ممفورد . وكان له أيضاً تأثير حقيقي في بول روزنفلد وماثيو جوزيفسون ، وكان له تأثير موقت في ت.ك. وبل وف.أ. ماثيسون (مع أن الأول انشق عنه وأصبح ناقداً ماركسياً ، وانشق الثاني بعد كتابه « سارة أوران جيوت » لكي يستبدل بالدراسات الجيوجرافية والاجتماعية المبسطة تحليلاً جمالياً جدياً عميقاً) . أما فرانك فكان أخلاقياً التقديس يكتب مواعظ ونصائح ينسجها من أوهايو . وأما لويس ممفورد من الناحية الأخرى فقد كان ناقداً خيراً من بروكس من نواحي كثيرة ؛ وكتابه المسمى « اليوم الذهبي » The Golden Day أحفل بالمعرفة وأنفذ بصراً وألغ نقداً من مجلدات بروكس عن نيوانجلند - وهو يشاركتها في الموضوع - وفي السنوات الأخيرة أخذ بروكس يتلذذ له فيتحلل أفكاره الصوفية عن العضوية Organicism ويمجد عبقريته و « سلامته » . وأما ماثيو جوزيفسون فإنه قصر تأليفه - باستثناء دراسة شاملة عن الأدب الأميركي في « صورة الفنان أميركياً » Portrait of The Artist As American - على شخصيات أدبية فرنسية ، وفيها صانه ذوقه الجيد المتأصل من الوقوع في الشطحات البروكسية . وأما بول روزنفلد - ولعله أكثر الجماعة استقلالاً - فإنه لم يكتب إلا مجلدين من الصور الأدبية أحدهما هو « ميناء نيويورك » Port of New York والثاني « رجال شوهلوا » Men Seen وهما مثل كتب بروكس يرتكزان في الدرجة الأولى على الشخصية ولكنهما أحفل بدقة النظر . غير أنه كأستاذ القديم هونكر Huneker أكثر رغبة من بروكس في إظهار المغموذين من المحدثين وأكثر احساساً منه بالقيم الجمالية . وأغرب ما في مدرسة بروكس هذه أنها على تماسكها فكل فرد فيها كان على وعي تام بنواحي العجز وضيق الأفق عند بروكس (قد نزع أن هنا شيئاً من انعكاس النوات) . وأخذت نقد كتب عن بروكس حتى اليوم موجود في مؤلفات ممفورد

وقرائك وجوزيفسون وروزنفلد . وعند الأخير بخاصة ، وكلّه كتب في فترة التلمذة المخلصة لبروكس .

أما الفكرة الرئيسية التي نصح بروكس في أن يطبع بها مدرسته فهي أن أميركة بعد الحرب الأهلية قد أصبحت بيئة ثقافية معوّقة أقعدت ضحاياها من الفنانين بطرق متنوعة . ولو أنا قلنا « غيّرت » في مكان « أقعدت » ووضعنا « عصفوها » موضع « ضحاياها » لكان هذا مبدأ رصيناً قابلاً للتطبيق عن العلاقة الوثيقة بين الفنان ومجتمعه . أما في شكله الذي قاله بروكس فإنه نعيم فقط أدى الى تشويه عتوم في كل الأحكام الأدبية ؛ وهو نصف حقيقة لا حقيقة كاملة . ولم يقتصر تأثيره على مدرسة بروكس بل ارسم أيضاً على الماركسيين الآلئين أمثال غرانفيل هكس وف.ف. كالفرتون من الذين اضافوا اغراقات بروكس الى غلوهم وتلقوا كالبغاء تبسيطاته الشديدة لأدباء مثل جيمس توين . وقد استمر مبرير هذا المبدأ ما يقرب من جيل نقدي كامل الى حد ما ، وشمل بارننتون (في دراسته لجيمس) وعدداً من النقاد السوفيت (كتبوا عن توين) وأثر في أدباء مبدعين كان عليهم أن يكونوا أحسن معرفة ومن بينهم دريزر وأندرسون .

ومن أغرب المظاهر في انتاج فان ويك بروكس أن كل دراساته النقدية لا تعدو أن تكون حواشي مسهبة على بياناته ونداءاته . فكل من دراسته عن توين التي نشرت سنة ١٩٢٠ والأخرى عن جيمس التي نشرت سنة ١٩٢٥ إنما كانتا تعليقاً على جملة وردت في كتابه « أميركة تشبّ عن الطوق » سنة ١٩١٥ وكل ما فيهما من تشويه مضمن فيها وهذه هي العبارة :

والواقع أن أي فحص للأدب الأميركي سيظهر فيما أظن أن من كان من أدبائنا ذا عبقرية ذاتية حيوية قد شأه افتقاره الى مستند اجتماعي ، كما أن الذين كانت لهم عبقریات اجتماعية حيوية كانوا أيضاً عاجزين عن إغناء ذواتهم وتطويرها .

أما جيمس فهو أحد وجهين من هذا « النولار » كما أن توين هو الوجه الآخر . وتبدأ الفترة الثانية بكتابه « حياة إمرسون » وتستمر خلال كتبه عن نيوانجلند. وكل المقررات فيها كأنما كانت كامنة في سؤال ألقاه في كتابه « الحياة الأدبية في أميركة » سنة ١٩٢١ . ونص السؤال :

كيف نفسر استحواذ الأدب الأميركي على الاحترام الكامل من الأميركيين يوم كانت أميركة في حقل الأدب كما هي في سائر نواحي الحياة أوضح صلة بالاستعمار ، أما اليوم وهذا الموروث الاستعماري يكاد يعفو أثره من حولنا فإن الأدب قل أن يستحوذ على احترام الأميركيين بل انهم ليتبعون « أي إله » غريب من انجلتره ؟ .

(وأستطرد إلى القول بأن مما يميز دقة بروكس أنه قال « يتبعون كل إله غريب » ولم يقل « ينهالكون » على الآلهة الغريبة) . أما البيان الأخير فهو كتابه « في الأدب اليوم » وقد نشر سنة ١٩٤١ . وإذا اعتبرنا ما اعتاده بروكس من أرجاء أي شيء فترة لا تقل عن عشر سنوات ، فلأننا نتوقع على الأقل كتاباً آخر أو كتابين يبتثقان من واحدة أو أخرى من عباراته المشحونه بالتنبؤ والوحي .

ولدى بروكس عدد من نواحي التصور استغله الى حد ما لفائدته ؛ ومن أوضحها لديه أنه مثل ادموند ولسن ناقد لا يحب الشعر أساساً ، ولكنه على خلاف ادموند ولسن لم يَنْسَقْ وراء أي رغبة للكتابة عن الشعر ولم ينشر أي شعر من نظمه مذ فارق عهد الطلب (وذلك شعر ضئيل) : لقد سأل في كتابه عن ويلز في لهجة خطائية : « أكان ويلز يستطيع أن ينظم قصيدة ؟ » وقد يوضع هذا السؤال في الصيغة التالية : « أكان بروكس يستطيع

أن ينظم قصيدة ؟ » والجواب على هذا وذاك بالنفي المؤسف . ومن نواحي قصوره المتصلة بما سبق ، افتقاره الى ثقافة عامة كافية عريضة تتيج له أن يعالج الأدب الأوروبي (مع أنه ترجم هو وزوجه ثلاثين كتاباً فرنسياً على الأقل) . ومنذ أن نشر « داء المثالي » سنة ١٩١٣ لم يكتب شيئاً عن أي أدب أوروبي خلا مقدمات قصيرة لم تجمع ، ومنذ أن نشر كتابيه عن سيمونندز وويلز في سنتي ١٩١٤ و ١٩١٥ لم يكتب أي شيء عن أي أدب أو فنان إنجليزي خلا مقدمات وقطع صغيرة عن سوينبرن وجون بترل بيتس . أما الأول فقد لقيه بلندن ، وأما الثاني فقد تعرف إليه في نيويورك . وفي كتابه « آراء أوليفر أولستون » يدافع بروكس عن هذا القصور في صديقه أولاً باقتباسه من سنت ييف (الذي كتب قسطاً صالحاً عن الأدباء الأجانب) يقول فيها : « لا يظهر للنقد الأدبي قيمته التامة وأصالته الا عندما يلزم نفسه بموضوعات يعرف مصدرها وبالخفايا المحيطة بها ، وبجميع ظروفها لأنه متصل بها اتصالاً مباشراً مطلع على أصولها البعيدة » . وثانياً باقتباسه من بيتس لم يحسن فهمها وهي : « لا يستطيع المرء أن يطول الكون الا بيد مغلقة بالقفاز وتلك اليد هي أمته ، وهي الشيء الوحيد الذي يعرف المرء عنه شيئاً ما » ويطعن على ذلك بقوله :

ذلك مبدأ أخذ به أولستون في كل انتاجه ويصبح لي أن أقول إنه لم يكتب بخاصة إلا عن موضوعات أميركية ، ومع أنه كتب عن موضوعات أجنبية فقد بدأ بموضوعات أميركية ، وهل كان في مقدوره أن يوقف رغبته فيها ؟ .

وهناك قصور آخر حوَّله بروكس إلى شيء يستحق التقدير ، ذلك هو اعتماده الكبير على ملاحظه ويوميياته وجمل يقيدها ونوادير وأقوال مأثورة ، فكانه دائماً يفتني بما اخترنه من شحم ، حتى إنه استعمل مادته عن إمرسون في كتابه « إمرسون : ست فصول » وفي « حياة إمرسون » وفي « ازدهار

نيوإنجلند ، وفيما تلاه من مجلدات وفي مقالات عارضة . وتعود كل الحكايات والنوادر القديمة الى الظهور مرة إثر مرة ، نصاً أحياناً ، مُغَيَّرَةً أحياناً . لأن بروكس رمى بالملحوظة ونسي الشخص الذي قال له غريبي : « في مقدورك أن تحدّد لي شيئاً ما » . ولعله أكثر المؤلفين الأميركيين تكراراً منذ أن توفي توماس ولف حتى إنه في كتاب « محنة مارك توين » قد أعاد كل نادرة أو اقتباس مرتين على الأقل . وحتى إن سطرأ مقتبساً من هيربرت كرولي قد تكرر أربع مرات على الصفحة : ١٤٣ (تخلص بروكس من بعض المكررات في الطبعة المنقحة) . ولقد تصرف بروكس برصيده هذا حتى حوّل الى فضيلة ، ومدح أولستون على عادة استعماله يومياته ، مثلما كان يفعل مشاهير نيوإنجلند ، أمثال إمرسون وثورو . وكان كتابه « آراء أوليفر أولستون » عاملاً كبيراً في استغلاله لهذا الرصيد الموفر لأنه مكنه من أن يطبع — دون تغيير — أية قطعة من يومياته لم يستطع أن يستغلها في موضع آخر . وهكذا حصل على « سجن » « سجين من علالة لم يبق منها الا الجلد والشعر والقرون والذهب والكروش .

أما نزعة بروكس نحو تيارين فكريين رئيسيين في عصرنا ، وهما الماركسية والتحليل النفسي ، فكانت كموقف من يأخذ القشر ويطرح اللب . فقد أفاد من ماركس في كل فرصة وبشكل مبسط سوقى إذ اعتبر وظيفة الفنان خدمة اجتماعية مباشرة ؛ مثال ذلك قوله : كان توين مفيداً لرجل الأعمال لأنه ساعد فكره على الراحة والاسترخاء ، فكان بذلك عوناً للكفاءة ، وحث لوجنفلو الرائد في طريقه على الماضي ، وهزئ بارنوم من الناس فشجّل بذلك الغرائز التجارية . ومع ذلك فقد كان دائماً يهاجم ماركس متصوراً أن الماركسية حتمية اقتصادية آلية مسمياً نفسه اشتراكياً مثالياً (أشد أقواله السياسية انفعالاً في كتابه عن أولستون قوله « لا تستطيع الشيوعية أن تتغلغل في هذه البلاد لأن الأميركيين أحرار بطبيعتهم . ولدينا أشياء كثيرة نتغلغل عنها

عدا السلاسل . وفي هذا القول شيء من التهمة التي وردت في ملردت به
احدى العجائز على متدين متحمس يدعو لبعث ديني : إن من ولد في بوسطن
ليس بحاجة الى أن يولد مرة أخرى . أما في التحليل النفسي فإنه بعد أن
قضى العمر يختلس من أجل السير التي يكتبها نظرات نصف مفهومة من
مبادئ فرويد وأدلر ويونج وغيرهم ، صرح في كتابه عن أولستون بأن
طريقة التحليل النفسي في كتابة السير ذات قيمة محدودة جداً وأنا اعتقد
أنها اذا استعملت مرة فلن تستعمل مرة أخرى .

ومن الطريف الممتع أن نشهد طريقة بروكس في التقيد مطبعة على فان
ويك بروكس نفسه : كيف انخرط من أرومة هولندية كانت تقطن نيوإنجلاند
القديمة ونيويورك متغياً في بليتلاند بولاية نيوجرسي ، ثم ماذا كان أثر هارفارد
والقنطين والشعر الغزير الذي كتبه هناك ، ثم ما أصابه من إرهاب في خدمة
القائمين على تحضير المعجم المتحد The Standard Dictionary ومجلة
« عمل العالم » World's Work : ثم تقي إلى إنجلترا والقائه المحاضرات
من أجل الجمعية التعليمية للعمال : ثم إصابته بالعصاب وانحطاط القوى
ودخوله المصح الذي دخله من قبله صليبه أولستون : ثم مصادفته للرجل
الكسح بورن ، وموت بورن هذا ؛ ثم نجاحه الأول في القابة الأدبية وما تبع ذلك
من نصر شعبي لم يحرزها ناقد أدبي أميركي أبداً وذلك حين كسب كتابه « ازدهار
نيوإنجلاند » من « نادي الطبقات المحدودة » وساماً ذهبياً قلم « الكتاب الذي
قد يبلغ مستوى الكتب الكلاسيكية » ، بالإضافة الى جائزة بولتزر ، واختيار
« نادي كتاب الشهر » كتابه « نيوإنجلاند : القطة الأخيرة » . وهذا السرد
قد يسمى « حنة فان ويك بروكس أو حجة أو حياته » . وإلى أن يتحقق هذا
فان من أراد في الوقت نفسه أن يكتب شاهداً على قبر بروكس قد يحسن به
أن يتخذ نموذج ما كتبه بروكس نفسه عن لوول ؛ ومن المؤكد أنه حين كتبه
كانت صورة نفسه حيث تدور في ذهنه إذ قال :

وإذا كانت تلك النعمة الجديدة الجريئة التي استعلت في
 « خرافة من أجل النقاد » * قد أدركها القناء — نعمة الشاب الذي
 جهر بما في فكره ، دون أن يحسب حساباً لما قد يظنه الناس أو
 يقولونه ، نعمة الناقد يصيب ويخطئ ، ومعه جنون الصبا ، وهو
 غالباً مصيب غير أنه دائماً واثق من آرائه — أقول : إن كانت
 تلك النعمة قد تلاشت فإن نعمة أخرى قد حلت محلها ، وإذا
 لوول الثاني هذا قد تخلّى عن منهج لم يكن يلائمه طبيعة واكتساباً ،
 لقد تلبّد ليصيد فمن قال إنه لم يصد ؟ اقبلوه على علائته ، لا
 تذكره بدعاواه القديمة ، لا تخرجوه بالأسئلة ، وانسوا الآراء
 الراديكالية التي كان يؤمن بها في شبابه ، ودعوه يتهج بالملكيين
 ورجال الكنيسة ومحبي البيرة الطيبة والغلايين المطيبة ممن لا
 يأبهون كثيراً بقانون البغاء العبودية ، ولا تضيقوا عليه الخناق
 بالتلميح الى تقلباته وانحرافات الخاطرة .

لو غيّرت بضع كلمات وتنازلت عن بعض التسامح ، لجاء هذا النص
 صالِحاً لبروكس نفسه .

* « خرافة من أجل النقاد » قصيدة هجائية ساخرة من نظم لوول نقد فيها الأدباء الأميركيين
 واحداً واحداً ، وقص كيف تجمع الآلهة على الأوليب ، ورودم أحد النقاد بأن يحضر لهم
 زليخة ثم غاب طويلاً ومر بمقول الأدباء وعاد الى الآلهة يحمل شوكه ، فنسب أبولو وتحدث عن
 المعهد السعيد الذي مر حل الأدب قبل أن يظهر النقاد .

الفصل الخامس

كونستانس رورك والنقد الفائم على الموروث الشعبي

عندما توفيت كونستانس رورك سنة ١٩٤١ عن سنة وخمسين عاماً ، كانت قد بدأت تجد وجهتها ؛ فقد نشرت ستة كتب ، وكانت تعمل في إنجاز كتاب ضخيم ذي ثلاث مجلدات ، عنوانه « تاريخ الثقافة الأميركية » *History of American Culture* ، لم تكن كتبها الأخرى إزاءه إلا مجرد كشوف أولية . وقبل بضع سنوات ، اهتمت في كتابها « تشارلس شيلر » Charles Sheeler إلى ما يمكن أن يعد أكبر يد لها في النقد الأدبي المعاصر ، وذلك هو طريقته في تحليل الفن الشكني بارجاعه إلى جذوره المسترسلة في الموروث الشعبي . وفي الوقت نفسه اهتمت بإيجاد موروث شعبي أميركي ، وتنظيمه وتفسيره وإشاعته ، ليكون في متناول فئاني المستقبل . إذن كان عملها تحليلياً وتركيبياً في آن ، وهذان الاتجاهان معاً ، يمثلان إحدى الحركات التي تبشر بالخير في مستقبل النقد الأميركي . ولكن مع الأسف لم يمهدها أحد من النقاد بعد موتها .

وأول كتاب لها بعنوان « أبواق العيد » *Trumpets of Jubilee* نشر

سنة ١٩٢٧ (١) وهو دراسة لحمة أشخاص أحرزوا قبولاً وإقبالاً من الناس بأميركة في منتصف القرن الماضي وهم : ليمان يشر وهاريت يشر ستاو وهنري وارد يشر وهوراس غريلبي وب.ت. بارنوم . فهو كتاب في السير إلى حد ، وتاريخ اجتماعي بعض الشيء ، وقد أصيل حياً ثالثاً ، وبخاصة في الفصل الذي كتبه عن السيدة ستو ، الشخصية الأدبية الوحيدة في تلك المجموعة (بما في ذلك تحليلها الهندسائي التي جعلت قصتها « كوخ العم نوم » Uncle Tom's Cabin قوة لم تبلغها سائر قصصها ، ومقارنة بيوثورن على جانب عظيم من عمق الادراك) . وبعض ما كتبه في التاريخ الاجتماعي يتعمق العوامل العلنية الكامنة ، غير أن قصلاً كبيراً منه ليس أكثر من انسياب على السطح ، وتقارير عن غرائب الأثاث والأزياء . أما المادة الشعبية في الكتاب - وهذه تضم قطعة من أغنية « الشيخ دان تُكر » Old Dan Tucker دُست حثواً ، وبعض القصص الطويلة الطريفة - فكلها من النوع السطحي ، وهي ذات لون محلي رفيع . وأقل فصوله إرضاءً ما كتبه عن عائلة يشر ، لأنها لم تحاول أن تحدد تماماً سرّ حب الناس لهم . وغير ما يرضي فيه ، بعامة ، هو الفصل الذي عقده لبارنوم ، وهو دراسة لامعة تجعل من الشخص المدروس مثابة « عملاقة » جيل كامل . ولعلّ أبعد ما فيه تأثيراً صورة هوراس غريلبي ، وهي قصة عميقة الأثارة ، ترتقي في تأثيرها إلى مستوى المأساة ، لأنها للموطن الوحيد الذي سمحت فيه الآسة دورك لنفسها بالانكسار على ناحية صحفية حين رسمت صورة ساخرة للتبجححات الاجتماعية التي تشدّق بها أبناء غريلبي ، بعد موت ابنيهم . والكتاب كله أخلاط شتى إلا أن فيه كل المعلم التي ستظهر في نتائجها المتأخر ، جاهدة لتشق لنفسها طريقاً خلال قشرة التاريخ الاجتماعي التقليدي .

(١) قبل أن ان الآسة دورك نشرت قبل هذا قطعاً في المجلات باسم ستاو ، ولكنني حتى اليوم لم أسمع أن أعرف الاسم الذي اعطت ولاءه .

أما الكتاب الثاني الذي نشر في العام التالي وعنوانه « ممثلو الساحل الذهبي المتجولون » Troupers of the Gold Coast فإنه أقل كتبها طموحاً . وهو محاولة مغمورة متممة سطحية ، لاستعادة جو العهود الماضية ، يوم كانت الفرق المسرحية متنقلة جوابية . وكأننا هو من بعض وجوهه « كشكول » مليء ببراميج مسرحية باهتة ، وفيه زر انتزع من صدارة ادوين بوث ، ورباط جورب كانت تلبسه آدا منكن ، ولا يحفل به وبقراءته إلا امرؤ يعمل ذكريات ذهبية عن طفولته أيام لوتن كرايبري ولولا مونتر * . وليس فيه ما يمكن أن يسمى تاريخاً اجتماعياً أو حضارياً ، ولا يحوي من المادة الشعبية إلا اثنتي عشرة قطعة من الأغاني الشعبية التي كانت رائجة في ذلك العهد ، وعدداً من صفحات مختصرة عن « الشخصيات التي كانت تقطن سان فرانسيسكو القديمة ، ومنها : المجهول العظيم ، « جورج واشنطن » ، والغلام السمين ، وجترسنايب وروزي وكلبان احدهما بُعِر والثاني لعازر والامبراطور نورتن ، وليست فيه طريقة نقدية ولا فيه حقاً نقد .

أما كتابها « روح الفكاهة الأميركية » American Humour الذي ظهر عام ١٩٣٩ ، وعنوانه الفرعي « دراسة في الشخصية القومية » ، فإنه كشف

* هؤلاء نفر من مشاهير مثل المسرح في القرن الماضي :

إدوين ثوماس بوث (١٨٣٣-١٨٩٣) : مثل راجيلدي عرف بأجاده في تمثيل ايهال شيكسبير ، وهو أول رئيس لنادي المحللين . وقد كان أبوه جون بوس مثلاً كبيراً وكذلك أخوه الأصغر جون .
آده آركس منكن (١٨٢٥ - ١٨٦٨) : ممثلة بارعة اشتهرت في سان فرانسيسكو و مدينة فريبنيا ، وكانت صديقة لهدد من أدهاء مصر في اميركة وانجلترا وفرنسة ، ولها مجموعة من الشعر العاطفي الرقيق .

لوتن كرايبري (١٨٤٧ - ١٩٢٤) : من مواليد نيويورك . اشتهرت بتشيل الأعداء الميودرامية التي كانت تكتب لها خاصة . امتزجت التشيل سنة ١٨٩١ .

لولا مونتر (١٨١٨ - ١٨٦١) : أسماها الحقيقي ماريانا دولورس اليزاروزانا جلبت . من اصل إيرلندي . راقصة وممثلة ، لعبت دوراً هاماً في حياة لودفيج الأول البافاري . ثم هاجرت الى اميركة وحملت راقصة باليه وممثلة ، ولاقت نجاحاً كبيراً في كاليفورنيا ، ثم امتزجت التشيل وحملت محاضرة معجولة .

جريء عن نزع واحدة في تاريخ الولايات المتحدة الحضاري . فالكتاب يقسم الثقافة الأميركية المصلة بالشعب إلى عدد من الدراسات المتفرقة (وكثيراً ما يصح له ما يسميه كيث بيرك « التناسب الناشئ عن عدم التناسب » وذلك باستعمال المتجاورات في مهارة وحلق) منها : رجال الشمال ورجال الغابات النائية نموذجين أميركيين ، استعراضات المشغلين المزلين ، الممثلون المتجولون والمتنمون إلى الطوائف الدينية نموذجين « للجرايين » الأميركيين ، لنكون والكتاب المزلين ، الأديب الكلاسيكي الأميركي ، الفكاهيون الغريبيون ، جيمس وهاولز صفتين للفنان الأميركي ، الأدياء المعاصرون خلال العقد الثالث من القرن . ويعامل فيه أشخاص الأدب الشكلي المتحضر على أنهم نمو للثقافة الشعبية مع قدر من التشويه في بعض الأحيان - وهو تشويه يصبح به هوثورن حاكمي حكايات شعبية ، وتصبح مولي ديك بأسمائها المزلية المنقبة من التوراة وبجورياتها التوتية قرية النسب من كتب النواذر الدارجة ، ولكن التشويه كثيراً ما يكون بئساً لامتاعاً مثل التعرف إلى الشخصية الأدبية في لنكون . وما تزال الآفة رورك تحوم حول معنى أعمق من معاني الثقافة الشعبية ، حول الأسطورة والشعائر التي تمثل « النموذج الأعلى » ، وهذا ما تعلمته من كتاب بلجين هاريسون يسمى « الفن القديم والشعائر » ، ولكنها تعجز عن تطبيق فكرته تطبيقاً تاماً ، فهي تلحظ أن مايك فلنك * كان « إله نهر المسيسي » واحداً من الأرباب الصغار الذين يخلقهم الناس على صورتهم ويكبرونهم ليكبروا أنفسهم ، وأن كروكت « قد أصبح أسطورة حتى في حياته » وأنه بعد موته « انتحل موقعاً أسطورياً أقوى من ذي قبل » . فهي إذن تفهم هذه العملية أي تلمح للبدا «اليوهميري» ** حين ينسج

* مايك فلنك بمار على نهر الأوطمير والمسيسي ذاتت عنه الحكايات الفريضة Tall tales وهي الحكايات المشرية بالمبالغات مع قسط واقف من الأصول الواقعية ، ومن أبطالها أيضاً دينلي كروكت الذي يتحدث عنه الآفة رورك في كتاب مستقل ، ويشغل ذكره مكاناً واسعاً في هذا الفصل .
** هو مبدأ الفيلسوف المعتدل يوهيميرس (القرن الرابع ق.م.) وقصده ، أن الآفة في =

شعب لا بأس بحظه من المدنية ، في خلال سنوات قلائل ، ثوباً أسطورياً لشخصية تاريخية ، بدلاً من أن تترك التطور الدينامي الذي تشتمل عليه نظرية الآتسة هاريسون حيث تتحلل الشخصيات التاريخية بما لها من ملامح « جانحة إلى شيء من الأسطورية » خصائص أسطورية وخرافات قديمة . وتلاحظ الآتسة رورك أيضاً أن « الانتحال الأسطوري للحكمة » لم يفتأ يظهر في الشخصيات الهزلية الأميركية « ولكنها تعجز عن أن تتقدم خطوة فترى فيه انتقالاً معقداً من التكهّنات القديمة إلى Old Zip Coon (إن لم يكن انتقالاً مباشراً من طراز أفريقي) . وهي تذكر « المواد الأولية للأدب » وتعني بها « المسرح القائم من وراء اللراما ، والاحتفالات الدينية البدائية التي سبقت هذين ، والحكاية التي سبقت كلاهما من المسرحية والقصة ، والمونولوج الذي كان مصدراً أولياً لأشكال كثيرة » . وهي قادرة على أن تميز هذه النماذج القديمة التي تكمن وراء ما يشبه الشعر الشعبي الأمريكي ، ولكن ليس في طوقها أن تترك « الأعمال الشعبية » وكيفية حلوثها مثل : النقل ، والأصل المستقل والتكاثر والاستمرار والتغير وسائر الأمور التي قد كانت حرة أن تساعد على فهم الوشائج وصلات القرين . وهي في أشد حالاتها اقتراباً منها تهتدي إلى تعريف سلمي (خاطئ بعض الشيء) حيث تقول :

جلد الأمريكي الأسباب بينه وبين صور الموروث التليد ، وكأنما كان ذلك بدافع إجماعي ، فتحى الموروث الانجليزي الطبيعي ، وموروثه من القارة الأوروبية في يسر واستخفاف . ولعل رومانتيكية الرواد الأول في علاقتهم بالهنود إنما كانت صورة لتلك الغريزة التي تدفع شعباً جديداً إلى أن يملأوا أيديهم من موروث قديم ، ذلك لأن الهندي كان يملك روابط قبلية

= الأساطير ليست إلا إشخاصاً للموا .

مكنية ليست متوفرة لدى الأميركي ، بل إن محاولة تشرب المعارف الزنجية كانت محاولة من هذا القبيل ، غير أن الزنجي ليس لديه ما يقدمه إلا صورة باهتة مشوهة من ثقافة أولية ، كما أن السعي لثقافة الهنود كان عقيماً .

إن ما تحاول الآتية رورك في هذا الكتاب هو أن تعرّف « القاعدة البدائية » التي تشمل « الأغاني والأهازيج البدائية والمسرح الشعبي والحوليات الفجة » وهي غالباً ما تكون « مليئة بعناصر مبصرة غير مصقولة ، حافلة بالضرارة أو بالغرائب المنفرة » وعلى تلك القاعدة يقوم أدبنا ، شأنه شأن غيره في هذا . وتحاول الآتية رورك أن تنصّ على هذه العلاقة جاعلة منها موضوعها الرئيسي وموضح اهتمامها فتقول :

من نسيج سبده تلك الخيوط الشعبية ولحمته تمييز جديد ، على صعيد جديد ، نشأ أدب متصل ، كغيره من الآداب ، بموروث شعبي قديم ، يمكن أن نسميه « فولكلور » ، لأننا لا نجد له تسمية أخرى .

وترسم الكلمة النهائية في كتابها نوع المهمة الجامعة التي لا بدّ من أن يؤدّيها النقد : قلّما نجد بين الفنانين من عمل دون رصيد موروث خصب ، ومهمة النقد هي « الكشف في الموروث الأميركي عن المواد التي قد يغمس فيها الفنان نفسه ، والسعي لبثّها » .

وقد كان الكتابان التاليان محاولتين لبثّ هذا الرصيد الموروث . وأولهما هو « ديفي كروكت » Davy Crockett (١٩٣٤) والثاني « أودوبون » Audubon (١٩٣٦) . أما الأول فهو صورة لاختفاها التام — كتب بالأسلوب الشائع الموجّه في كتب الأطفال لقرّاء في عقدهم الثاني فما زاد على أن كان خليطاً ملوئاً من شخصية كروكت الحقيقي والخرافي وسلسلة من حكايات « مسرحية » تضمّ فيها « الحديث العريض » الذي يقصّه أبناء كروكت حول البيت ،

ونسباً من خرافات كروكت المستمدة من « الحوليات » مع اهتمام ضئيل بالرجل الواقعي وعيالاته . وقد بلغ بها الأمر أن تخفّت صوت كروكت في الدفاع عن بديل وبنك الولايات المتحدة وتدفعه في جملة تتحدث عن موضوع آخر دون أن تحاول تفسيرها . إن كتابها « ديفي كروكت » غير علمي وغير تحليلي و « عامي » بأردأ معاني الكلمة ، وهو بعمامة هزيل لا يصلح للقراءة . أما « أودبون » الذي ظهر بعده بستين فقد عدل في الموقف بعض الشيء . ومع أنه ترجمة مباشرة ، دون محاولة في النقد أو التحليل فهو في الأقل — على خلاف كروكت — لذّ متع جيد الأسلوب وقد وقفت فيه غرايتها الساذجة عند حدّ قبولها الأسطورة التي تقول إن أودبون كان هو دوفن الصغير المفقود — وقولها بأن ذلك أمرٌ جدّ محتمل — وسردها أسطورة عليّة بالغة الظنية عن ابتكاره الجمع بين التلوين بالقلم وطريقة التلوين المائي ، الذي انتهى إليه اتفاقاً ذات يوم أثناء استعراض للصور . وقد وضع الكتابان في أيدي الأدباء الأميركيين مظاهر من موروث « الحدّ الأميركي » . وصنعا صورة لرجل الأعمال الرائد والفنان الرائد ولكنهما للأسف قدما هاتين الصورتين على نحو لا يزرّي بالأديب الجادّ أن يجها أو يخفله .

أما أول كتبها في النقد الشعبي الأصيل فهو « تشارلس شيلر » الذي نشر عام ١٩٣٨ ، وقد وجدت في شيلر فناناً جاداً (وإن لم يكن من الجوده بحيث ظننته) استكشف موروثاً شعبياً أميركياً لنفسه وذلك هو الشكل

• يستحسن أن يتذكر القارئ الحقائق الآتية عن ديفي كروكت هذا : فقد انتخب عضواً في الكونغرس ١٨٢٧ واتخذ حزب الأحرار أداة يقارمون بها جاكسون ، ثم أصبح رمزاً لبطولة « الحدّ » الأميركي تصدر عنه الفكاهات « والحكايات العريضة » وباسه ألفت عدة كتب ، ولايدي أحد على التحقيق مدى مشاركته في تأليفها . أما الحوليات المتلفة باسمه فهي كراسات كان يصدرها عدد من الناشرين متسلسلة ، ظهر منها نحو خمسين ، وتحتوي « الحكايات العريضة » التي تتعلق بكروكت نفسه وبمايك فنك وغيرها .

• الحدّ الأميركي هو الإقليم القفر الذي انتهى إليه الاستعمار الأبيض في أميركة ، في أقصى توغله . وكان له أثر كبير في تشكيل بعض ألوان الأدب الأميركي كالبلاد والحكاية الطويلة وأدب اللون المحلي .

الوظيفي عند الحرفين الحلق في الطائفة الشكيرية * ، فمرس في علم الموروث جنود فته ، وأقاده بلك قائلة جلبي . وحين ألقت على رسوم شيلر وصوره نظرة فاحصة (طبعت كثيراً من تلك الرسوم في كتابها لتشهد على ما تقول) استكشفت المبدأ الأساسي الذي ظلت عشاق الموروث الشعبي السابقين لإحراكه ، وهو أن الموروث ليس في الموضوع وإنما في الشكل وأن السر ليس في أن يرسم الفنان ابن الغاب (لوفى الجبال) وهو يبنى أهراء لفلاله وإنما في أن يرسم على طريقة ابن الغاب وهو يؤدي ذلك العمل . (ذلك هو الإدراك للكشف الذي ساعدها على التبصر النفاذ فيما بعد ، في مثل قولها : إن الأديله الذين قالوا ليس لدينا موروث مسرحي وطني كانوا غشطين ، ذلك لأنهم لم يعرفوا أين يجنونه . أما هي فلما تمتعت في الشعائر العامة التي تحيط بالمعاملات المتبعية ، وفي الرواية التعليمية التي تشتملها الموعظة الكابائية ، وهناك وجدت الموروث الذي أخطأوه . وعلى هذه الأرض الصلبة من الكشوف في كتابها هذا وثقت مبادئها بركائز جليد من الثقة ، فكتبت تقول : « لكل تربة بلادنا لم تكن رقيقة فقيرة بحيث تمجز عن إغناء تمييز خالقي » . وأبرزت كيف أن شيلر ذهب يدور أشكال الفن المعماري والحرف اليدوية في إقليم بكس مكشفاً مباني الطائفة الشكيرية وأثاثها وشعار الشيكريين القائل « لكل قوة شكلها » . وأظهرت كيف تميز شيلر في النهاية دليلاً هادياً لمن شاعوا أن يستغلوا الموروث الأميركي في مجال الفن ، أميركياً دون أن يصبح إقليماً ، حديثاً وجنوداً راسخة في أعماق الماضي ، مستوحياً للأهراء الشكيرية وفن التحت الرنجي البدائي حل حلاً سواء .

* طائفة تشد في شعارها الإعراف للكشوف بالمطية وتقول بظهور المسح ثانية وقد سوا هذا الاسم لأنهم يتزود ويخضفون في إحدى رصاتهم . ومن مبادئهم النزوة والبش في جامات والتفاهل الملكية القرصية . وقد كانت لم جهودهم التي يبذلونها في ميدان الفن الهاري والرسم والقنوس والآلات .

ولو قدر لها أن تتجاوز هذا إلى صعيد جديد من التجريد لوجدت العلاقة الشكلية بين الأهرام الشيكري وفن النحت الإفريقي ولكن ذلك لم يكن في طوقها . لقد كادت - دائماً - أن تمدّ الوشائج بين هذا الموروث الأمريكي وذلك التيار الكبير من الثقافة الشعبية العالمية (فعلاً أدركت أن وراء القصة العريضة التي جرت في المقبرة في قصة «حياة على نهر المسيسي» تكمن أسطورة أوزيريس ، وأن الأساطير المتصلة بميلاد كروكت مأخوذة من قصص هرقل ، وإحضاره النار من قصة بروميثيوس ، ورصاصته الفضية من الأساطير الشمالية (السكندنافية) ومظاهر أخرى من رصيد كليتي أو أميركي هندي . أدركت كل ذلك ، ولم يتجاوز بها إدراكها هذا الحد . غير أنها كانت تنفق على المتكأ العلمي والثقافة ، بل ربما إلى الخيال لكي تحقق هذا بنجاح ، ولم يستشرف طموحها هذا الهدف الضخم بل ظلت غايته القصوى أن يخلق موروثاً شعبياً أميركياً - على التحديد - ديموقراطياً في طابعه ، لتناقض به الموروث الأوروبي الشكلي المصطنع اللاديموقراطي الذي أقامه أمثال إليوت . وقد أقرت بصعوبة هذه المهمة حين قالت : « يبدو أننا نذهب في بعض الأحيان نتلمس موروثاً ، غير أن ضروب الموروث ليس من السهل - في الغالب - كشف الحجب عنها ، فإن ذلك يحتاج استقصاء طويلاً منظماً . وليس من اليسر بناء ضروب الموروث لأنها تستنفد مسافة من الزمن لا يفي بها عدد قليل من الأجيال » . غير أن بضعة سنين أخرى ربما كانت كافية بأن تمكنها من إتمام قسط صالح في ذلك البناء .

٢

أما كتاب « جذور الثقافة الأمريكية » The Roots of American Culture آخر كتبها فقد نشر عام ١٩٤٢ أي بعد وفاتها . ويتألف من قطع موجزة ، أخذت من مخطوطاتها التي سمّتها « تاريخ الثقافة الأمريكية » ، وقد ظهر

عدد منها من قبل في المجلات ، ثم استقلها فان وركس من الضياع والاهمال ، وأعدّها للنشر وكتب مقدمتها . ومادة تلك القطع شلرات نغم : مقالة عن « جنود الثقافة الأميركية » ودراسة طويلة للمسرحيات الأميركية المبكرة ، وقطعة عن الموسيقى الأميركية القديمة ، وواحدة عن طائفة الشيكريّة ، و « تعلّقة » على الفولكلور ، ودراسة لفنان طبيعي مغفور اسمه فولنبر كومب ، وجولة حول مدى الثقافة الشعبية الزنجية الأصلية في استعراضات المنشدين الهزليين ، وقطعة عن التوجيه الممكن الذي قد يساق لفن الرسم الأميركي . أما النقد الفني والموسيقي فانه ، لدورانه حول ما هو مغفور غامض نسبياً ، يتحاشى أن يكون فنياً لدى عينين وأذنين لم تملك اللوعة الكافية . وأما الدراسة المسرحية فتكشف عن إحساس حقيقي بالمسرح ، وثقة نفسية لديها فيما يتعلق بالأشكال الشعبية ، ميزت كتابها على « فهرست التخصيمات الأميركية » .

وأجود مقالاتها تلك القطعة الصغيرة عن استعراضات المنشدين الهزليين بعنوان « موروث من أجل الأدب الزنجي » * ، فهي قد أظهرت تطور طريقتها النقدية بوضوح تام . وقد ناهضت الآتية رورك فيها فريقاً من الأدباء ، أمثال س. فوسر دامون ، كانوا يزعمون أنه لا توجد ثمة مادة زنجية - أصالة - في استعراض المنشدين الهزليين ، كما قاومت أيضاً أمثال جورج بُلن جاكسون وغي جوتسون ومدرسة نيومان آيفي وايت وكلهم يدّعون أنه ليس ثمة من فن زنجي إلا وهو مسروق من فن الرجل الأبيض . فأظهرت رورك أن كل المنظومات الكلاسيكية التي كان ينشدها الرجل الأبيض في مواقف الانشاد الهزلي إنما استمدت من غيره ؛ فان أنشودة « الشينخ دان تُكر » لدان إمت كانت إما مقتبسة عن الزنوج أو من أصل زنجي خالص ،

وأنها ذات نغمة زنجية نموذجية وفيها أثر من صراخ الجوق ، زنجي ، ومحتواها كذلك مستقى من خرافات زنجية غامضة تدور حول الحيوانات وبخاصة حول طائر القيق والكلب القلطي (البولج) وأن أغنية « الديك الرومي في الثبن » ليست بالتأكيـد إلا أغنية زنجية راقصة ، وأن « ديكسي » تبدأ بأسطورة زنجية ذات ملامح من التوراة ، وأن أغنية « نظف المطبخ » التي يلقيها المهرج دان رايس أسطورة من أساطير الحيوان يتنصر فيها الزنجي ، وهلم جرا . ثم أظهرت أيضاً أن الأشكال الشعائرية والتقاليد في استعراض المنشدين المزليين ودوراته الراقصة وصباحاته بالاضافة إلى مادته القصصية والموسيقية كلها زنجية أو مأخوذة عن الزنوج . وحين أتمت الآتية رورك هذه المهمة التحليلية واستعملت الجزء الأول من طريقتهما — أي تتبع الفن الشكلي في جلوره الشعبية — اتجهت لتتجزء الجزء التركيبي من مهمتها ، وهو تنظيم موروث شعبي يستعمله الفنانون . وذلك بأن أظهرت أن كثيراً من المادة الزنجية المتبقية في استعراضات المنشدين المزليين على شكل مشوة مؤثر لم يبق لها من أثر في غير هذا الموضع وأنه يمكن انتزاعها من هذه المواقف التهرجيمية وتنقيتها وصلفها ، لكي تهيم موروثاً حيواً للأدب الأميركي الزنجي . (لم تفد الآتية رورك بل لعلها لم تعرف واحدة من أحسن الشواهد الموضحة في قضيتها وهي الأغنية المزلية « الذبابة ذات الذنب الأزرق » فهي على احتياجها في ثوب اللهجة التهرجيمية الرخيص لا تزال أغنية جادة جميلة تصور تريم الأرقاء وثورتهم) .

ولم تتناول الآتية رورك — لأن طبيعة موضوعها تخصصية — ما يمكن أن يعدّ المشكلة الأساسية القائمة حول المادة الشعبية الزنجية الأميركية ، أعني قرابتها المعقدة بالأسطورة والشعائر الافريقية البدائية ، كما أنها لم تتناول ، في الصعيد العام ، المشكلة الكبرى في بحثها ، وهي القرابة العامة بين الفن والشعائر جملة . وفي موضع آخر من كتابها ، أعني في مقالها المطول « نشوء

المسرحيات الأميركية * ، وفي قطعة منه عنوانها « الموروث الهندي » وجدت المشكلة تقع في صميم موضوعها تماماً ، فمعالجتها ، في بضع صفحات ، وكانت معالجتها على إيجازها فذة موحية . فهي تنهب إلى أن المعاهدات الهندية أقدم أنواع المسرحيات الأميركية وأنها مصدر للمسرحية الأميركية المتأخرة إلى جانب الموروث الأوروبي - مصدرها الثاني - وتصف طبيعة هذه المعاهدات بقولها :

كانت هذه المعاهدات مسرحية في أساسها - روايات تاريخية تسجل ما يقال في المناقشات وتتضمن نغماً من أعمال ، وتبادل الهدايا والخرز وتدخين الغلايين ، وكثيراً من الشعائر الراقصة والصيحات والأغاني الجوقية . بل إن الشكل المكتوب من هذه المعاهدات كان روائياً : إذ ترتب أسماء المشاركين فيها في جرائد ، كما تصف أسماء الشخصيات في الرواية ، وترقم الأعمال الشعائرية بدقة وتستعمل عبارات رمزية لتختم بها المهود بل لتثير الأسئلة .

ولم تكن المعاهدات هذه روائية فحسب ولكنها كانت كالمسرحيات اليونانية مؤسسة على نماذج من الشعائر البدائية ، فالمعاهدات الأيرويقية * كانت تستعمل الأشكال التقليدية من كتب الطقوس الأيرويقية ، وكل الترتيبات التي تتخذ في الاحتفالات الشعائرية كانت مؤسسة « على تجربة جماعية بعيدة الجذور » . وقد بينت الآتسة رورك أن الخمسين معاهدة هندية التي عرف أنها طبعت تكون مجموعة من الأساطير والأغاني التي تدور حول بطل واحد وأنها « ذات نسب ملحمية وموضوعات ملحمية كذلك » وهي

* انظر « جغور الثقافة الأميركية » ص ٦٠ - ٧٥ .

• نسبة إلى الموروث الأيرويقين وهم قبائل خمس اتحدت معاً حوالي ١٥٧٠ ومن أبطالهم Mohawk الذي غلبه لوتجملو باسم « حيواتا » في إحدى قصائده .

« شعر من طراز رفيع » . وتؤكد الآتسة رورك أن هذه كلها ليست أول مسرحيات لنا فحسب وإنما هي أيضاً خير مسرحيات قديمة ، ولا بدّ ؛
 « إذ لا نكاد نتوقع أن يكون في زمانها جهد فنيّ فرديّ بدانيّ مستواها في القيم الشعرية أو الخيالية ، ذلك لأنها كانت تقليدية جماعية ، تعبر عن قيم تجمعت منذ عهد بعيد » .

وتقترب الآتسة رورك هنا من المستوى الذي حوّمت حوله في كتابها « روح الفكاكة الأميركية » ، أعني أن قيمة القربى بين أدب الفن وأدب الشعب ليست في النسيج السطحيّ للكلام الشعبيّ بل في النماذج الكبرى للشعائر البدائية ، أي في الأساطير العظيمة . وفي فصل « تعلّيق على الفولكلور » من الكتاب نفسه * تتعرف إلى أن شيئاً أساسياً يفتقر إليه موضوعها ، إذ تتحدث عن استعمال الأدباء الأميركيين للمادة الشعبية حتى إنه لا يعدو أن يكون « وضع نتف غريبة إحداها مشفوعة بالأخرى » ولكنها تعجز عن أن تستبين ما هو الشيء المفقود ، ويغفّق هذا الفصل في أن يكون ذا نتيجة . أما الشيء الذي اكتشفته الآتسة رورك في هذا الكتاب فهو مبدأ نقديّ أساسي يتمم ما استكشفت في كتابها « شارلس شيلر » ، حيث توصلت هنالك إلى أن الموروث ليس في المحتوى بل في الشكل . أما ذلك المبدأ النقديّ فهو تعرفها إلى أن الموروث الشعبيّ الأمريكي ليس في المقام الأول طبعياً بل تجريديّ ، ومن صوره تجريده موعظة جوناثان إدواردز ، و « الدنر » التي تصنعها قبيلة فجاجو ، والأعمال البطولية المنسوبة لجون هنري بطل الأناشيد الزنجية ، والبُسْطُ الفرمونية التي تحاك بالصنارة وأن الذي يرسم فيها هو مارين لا نورمان روكويل . وفي الكتاب عناصر أخرى متفرقة مدفونة كانت تبشر بشيء ما ، ومنها : إدراك أهمية « الكليات » الجشطالتيّة

في دراسة الثقافات (وهو إدراك مستمد من روث بندكت) ومنهج لتعليم الأدب الشعبي الأميركي بالكلّيات تعليماً جاداً ، ودراسة للكيفية التي ينال فيها ناس مثل طائفة الشيكورية الصفة الجماعية التي « للشعب » خلال جيل واحد - ولكن هذه كلها محض وعودٍ حالت منيتها دون إنجازها .

٣

غادرت الآتسة رورك في كتابيها الأخيرين الميدان الشعبي بما فيه من الجمع والسرود والاعادة ودخلت في مجال النقد الشعبي الجاد . وليس النقد الشعبي ، كـ بعض النماذج الأخرى من النقد المعاصر ، طريقة مفردة ولكنه عدد من الطرق الممكنة تشترك فيما بينها في مادة واحدة . وتتنمي الآتسة رورك في اتجاهها هذا الى مدرسة هررد ، وهي تتبع جانباً واحداً من هذه المدرسة تبعاً ممتازاً من حيث أنها مظهر للرومانتيكية في مقالها « جذور الثقافة الأميركية » . فتوضح كيف بدأت بنظرية مونتين في الشعر الشعبي أو الأغنية البدائية النابعة من الحياة الجماعية الرعوية ، ثم مضت ذاهبةً خلال الحكمة الشعبية التي قال فيكو بوجودها عند البدائي ، مستمرة في الانسان الطبيعي عند روسو متطورةً في نظرية هررد عن الفنون الشعبية باعتبارها قاعدة وقوة مشكّلة للفنون الجميلة في الشكل والروح والتعبير ، متضائلة في « نزعة القدم » (antiquarianism) عند شليجل والأخوين غريم (أما جانبها الثاني وهو الموروث الممتد بين فيكو وهررد المزدهر في صورة « الكتور » النازي فقد اغفلته الآتسة رورك) .

وهناك موروث آخر من النقد الشعبي ولكن يبدو أن الآتسة رورك تكاد لا تعرف عنه شيئاً وهو المدرسة الانجليزية الأنثروبولوجية في القرن التاسع عشر : وتبدأ بالسير . ب. تيلور والسير جيمس . ج. فريزر وتستمر في أندرو لانج وإس. هارتلاند وأ. إ. كرولي وغيرهم . ومع أن هؤلاء جميعاً يتميزون بسعة الاطلاع ، ويتميز فريزر ولانج من بينهم بأنهما كانا أستاذين في الآداب

الكلاسيكية من الطراز الأول، إلا أن عملهم الرئيسي جميعاً لم يكن للدراسة الأدب بل للدراسة نماذج السلوك البدائي التي يقوم عليها أدينا . وليس ها هنا مجال للتعليل إلا على عدد قليل من كتبهم الكثيرة . أما تيلور فإنه درس في مؤلفه الأكبر « الثقافة البدائية » Primitive Culture تطور الثقافة وقيمة ما تبقى منها : ابتداء من مهمة الساحرة-الطبيبة في يد الطفل الى بقايا الأنيمزم في الفلسفة . وأما كتاب فريزر « الغصن الذهبي » Golden Bough ، وهو ضخيم يقع في اثني عشر مجلداً ، وغيره من كتبه ، فإنها أخبار موجزة - مرتبة على نحو شعري - عن الأسطورة البدائية والشعائر التي تكمن في قاعدة كل مظهر من مظاهر حضارتنا . وأما لانج فإنه استوعب الميدان كله تقريباً، ابتداء من الطوطمية الأسترالية حتى هومبرس وحكايات الجنيات . ودرس هارتلاند الأسطورة والمعتقد دراسة مقارنة في مؤلفيه العظيمين « الأبوة البدائية » Primitive Paternity و « أسطورة برميوس » The Legend of Perseus . وعالج كرولي في كتبه « الوردة الصوفية » The Mystic Rose و « شجرة الحياة » The Tree of Life و « مثال الروح » The Idea of the Soul على التوالي الأصول البدائية للزواج ، والدين واحدى الفكر الفلسفية .

وأتى أعمال هؤلاء وبخاصة في حقل الدراسات الكلاسيكية ما يعرف بمدرسة كيمبردج (مع أن جلبرت مري من أكسفورد أحد قاذبيها وأثر فيها علماء آخرون من أكسفورد مثل تيلور ولانج تأثيراً بعيداً) . وتضم مري وف.م. كورنفورد وأ.ب. كوك وجين هاريسون وكل هؤلاء عابوا في كتب تتداخل ويتم واحداً الآخر القاعدة الشعائرية الكامنة وراء الفن والمسرحية والملاحمة والدين والفلسفة عند اليونان ؛ فأبرز مري أنواع الصراع الشعائري المختلفة تحت التراجيديا الإغريقية وقصص هومبرس : وقام كورنفورد بتحليل مشابه في ميدان الكوميديا الإغريقية وتبع الفلسفة الإغريقية

منذ بدأت تباشرها في الشعائر الدينية . ودرس كوك (الرب - الملك) الإغريقي دراسة شاملة باعتباره شخصية شعائرية . وتبعت الآتسة هاريسون في سلسلة من الكتب تبدأ سنة ١٨٨٢ أعوذجاً من الصراع الشعائري من خلال كل مظهر من مظاهر الفن والدين الإغريقين على وجه التقريب .

وأهم هؤلاء الأربعة جميعاً في مجال الحديث عن الآتسة رورك ، هي الآتسة جين هاريسون لأنها الوحيدة التي تعرفها رورك من بينهم (فقد اقتبست منها مرة في كتابها « روح الفكاهة الأميركية ») كما أن الآتسة هاريسون مثال ممتاز لما كان يمكن أن تبلغه الآتسة رورك لو أنها كانت أكثر اطلاعاً واتباع لها مرتكر ثقافي آخر . وأهم كتب الآتسة هاريسون كتابها « تيس » وهو دراسة قيمة بالغة « للأصول الاجتماعية في الدين الأغريقي » كما تنعكس في الدراما والشعر والفن المنظور بل وفي الألعاب الأولمبية . وهو يمثل اطلاعاً هائلاً وخيالاً خلاقاً . وثاني كتاب لها مشهور هو « الفن القديم والشعائر » وهو خلاصة موجزة ذات أسلوب شعبي يضم آراء الجماعة (جماعة كيمبردج) عن صلات القرن بين شعائر الخصب الإغريقية البدائية والانتاج الأرق المتمثل في المسرحيات وفن النحت . وكلا الكتائين ككتب الآتسة رورك يمللان أشكال الفن على أساس من جلورها الشعبية ، ويبرهنان بالوثائق على موروث شعبي حيّ يؤسس الفنان عليه فنه . غير أن ادراك الآتسة هاريسون أن الشعائر هي المحور (أو كما يقول كنه بيرك « ادراكها أن الدراما الشعائرية هي القرار المكين ») وتفوقها في الاطلاع وفي خصب الميدان الذي اختارت أن تجنّب ثماره قد جعل كتابها أساساً في النقد الشعبي لا ككتب الآتسة رورك التي لم تعد أن تكون موحية ، طافية على سطح الموضوع .

ولعل أهم المشتغلين في هذا المنهاج - دون أن تجمعهم رابطة - هما جسي وستون ولورد راجلان . أما الآتسة وستون فلها متخصصة في حقل

القصص الرومانسية بالقرون الوسطى وبخاصة القصص التي تدور حول آرثر . فقد تأثرت فريزر ومري والآنسة هاريسون في مرحلة متأخرة بعض الشيء من تاريخ اتجاهها وقررت أن تطبق نظرتهم الشعائرية على أصول القصص الرومانسية . وكتابتها « من الشعائر الى القصص الرومانسية » - وهو كتاب بالغ التأثير بنى عليه اليوت قصيدته « اليباب » - شاهد على النجاح الذي أحرزته حين جعلت الأساطير الطائسية أخيراً مفهومة على أساس من تكوينها في طقوس الخصب . وأما اللورد راجلان ، وهو بارون انجليزي مستقل في بحثه جاف الى حد ما ، فقد كتب كتابين متصلين بالفولكلور « جريمة يوكاستا » *Jocasta's Crime* و « البطل » (٢) *The Hero* . والأول منهما دراسات في محرم الزنا بالمحرمات وهو بالغ القيمة في صورته العامة وفي تحطيمه للنظريات الأخرى ولكنه نافه من حيث النظرية التي يقيمها راجلان نفسه في النهاية . والثاني من أهم الكتب المعاصرة التي لم تجد أقبالاً وتلقواً وهو دراسة « للأبطال التقليديين والشخصيات الدينية في حضارات شعوب مختلفة مثل : روبن هود وسيجفرد وآرثر وكوخولين وأوديب وروميولس وموسى وغيرهم (يتحاشى راجلان ذكر المسيح مع أن وروده في نماذجه أمر ممكن) - وقد درس هؤلاء الأبطال كصور لأصل واحد هو النموذج البطولي الأعلى ، فكتابه ليس تاريخياً ولكنه مأخوذ عن طريق الأسطورة من الدراما الشعائرية . وهذه هي طريقه جالتون الذي حدد أعموذج بطولة أعلى بتحديد اثنتين وعشرين صفة وجعل يقايس كل بطل الى الصفات التي افترضها . (لقد قام الكتاب قبل ذلك ببعض هذه المهمة ومن بينهم الفرد نوت في كتابه « أساطير الكأس المقدسة » *The Legends of The Holy Grail* وأتو رانك في

(٢) منذ ان كتبت هذا الفصل نشر بالجملة كتاب عنوانه « الموت والولادة الجديدة » *Death and Rebirth* ولكني لم أستطع الحصول على نسخة منه حتى اليوم .

كتابه « أسطورة ميلاد البطل » *The Myth of the Birth of the Hero* ولكنهم لم يلفحوا مثل هذا التوفيق) وهذا الكتاب « البطل » سليل استعلاحي اللهجة ، مخرج للفس غالباً ولكن عتوياته العامة رصينة قاطعة ثورية (هي متضمنة فيما أنتجه فريزر - هاريسون - وستون) حتى إنه لو بقي انتشاراً لقضى بمفرده على كثير من المذنبان الذي يحسبه الناس تقدماً شعبياً .

وبما يقارن بهذا التسج للماذج الشعائرية الخفية مع إغناء على الناحية الغيبية ، دراسة أقامها كولن ستيل حول شيكسبير في كتابه « مسرحية شيكسبير الغيبية - دراسة لمسرحية العاصفة » *Shakespeare's Mystery Play : A Study of The Tempest* وراجعها مؤرخاً بما أسماه « الموضوع اللازماني » *The Timeless Theme* ثم سار على خطاه ج. ولون تايت في عدد من مؤلفاته . وآخر وريث لهذه الطريقة هو جورج تومسون (استاذ للإغريقية ومتسب لكيردج سابقاً) الذي ضم إليها الماركسية ليتج كتاباً متميزاً عنوانه « اسخيلوس وأثينا » *Aeschylus and Athens* وعنوانه الفرعي « دراسات في الأصول الاجتماعية للدراما » . وبالإضافة إلى استمداده الجلم من « مدرسة كيردج » ، نجده يفيد من حقل أوثق صلة بالعلم وهو الأنثروبولوجيا من النوع الذي يمثله مالتوسكي وياتسون . وأكبر مؤثر في إنتاجه هو كتاب « الوهم والحقيقة » *Illusion and Reality* الماركسيّ التزعة من تأليف كودول (وهو كتاب متأثر إلى حد ما بالنظرية الشعائرية) ومع أنه يقرأ دائماً اسخيلوس والدراما الإغريقية على ضوء الأصول الشعائرية (مع لمسات يوهيميرية) فإنه ينصّ على الأصول الشعائرية نفسها من حيث أنها مظهر للعمل المنتج مع الوظيفة الرئيسية للسحر أو للتعاويد أعني ما يجعل المحصولات تنمو . وهناك ناقد انجليزي آخر اسمه ولتر ألن ومع أنه غير مهم كثيراً بالشعائر فقد استغل الأسطورة استغلالاً لامعاً (مع المبادئ اللاهوتية) في دراسة الخيال القصصي عند أدباء مثل كافكا ومارلو وغراهام غرين وهنري

غرين في قطع حديثه نشرت في مجلات أو مجموعات .

وكل الذين تقدم ذكرهم دارسون ونقاد بريطانيون ، ولا يوازي جهودهم في أمركة الاجهد ضئيل . وربما كانت أهم طريقة شعبية مثيرة في هذه البلاد هي طريقة ولیم تروي ، وهو ناقد أدبي كامل التطور يعمل على أساس من الأساطير والشعائر ، ولكن بما أن الانتنتي عشرة مقالة ومراجعة ، أو نحوها - التي أبرز فيها أفكاره لم تجمع بعد في كتاب ، فليس لانتاجه ذلك الاعتبار الذي يستحقه ؛ وقد حلل القصة الزولائية على قاعدة النموذج الأسطوري الأساسي لقصته أورفيوس ويورديكه وفسر لورنس بعرضه على نماذج دوره المفضل فرأى فيه الرب المحتضر أو الملك الضحية ؛ وقرأ مؤلفات مان على أساس عدد من الأساطير الأساسية والطقوس ابتداء من الشعائر التقديسية التي تكمن في قصة « موت في البندقية » Death in Venice الى الأسطورة الاجتماعية الراقية التي تتخلل قصصه عن يوسف ، ورأى أبطال ستنډال « حمالي خطايا » تكفيراً عن غيرهم * ومؤلفاته امتداداً شعائرياً للدراما الاغريقية . وقرأ بعض قصص هنري جيمس بمصطلح أسطورة جنة عدن وهبوط آدم ، ورأى تطابقاً بين جانبي عند فتر جرالدين وبين أبطال القصص الطلسمية ، وبين ستار وايقاروس ؛ ووفق أكثر من أي ناقد معاصر آخر (إن كانت شهادة جويس تعني شيئاً) بوضع النماذج الأسطورية والشعائرية الكامنة وراء انتاج جويس ، وتحليل أهميتها . ومع أنه يسمي طريقته أسطورية ، ويعتمد على فريزر بخاصة للنماذج الكبرى التي يراها قابضة في صميم المعنى الأدبي ، فإنه يستمد كثيراً من ماركس وفرويد (ومن مواد أخرى تعد نسبياً عويصة مثل علم الطبيعيات) . وطريقته بعامة تنزع الى

* الاستمارة الدارجة في هذا ان يقال هو « كيس الخليفة » Scape-goat وهو تيس للتكفير
 تمنح الكاهن الأمل يديه على رأسه ويقر عليه بكل ذنوب الشعب ثم يطلقه ليحمل اللدوب كلها الى البرية
 (انظر اللايين ١٦ : ١ - ٢٣) .

الكثرة ، حتى ليكون من الأفضل أن نسميها « داتية » (فربما كان تروي هو الناقد الحديث الوحيد الذي يلح على حاجتنا لحياء مبدأ داتني بأن المعنى له أربعة مناسيب) ومهما يكن اسمها فهي في أميركة أقرب شيء إلى الأجداد التي سجلتها جماعة كيمبردج بالهجرة إلا أنها في نطالق ضيق .

أما فرنسيس فروغون ، أهم ناقد أميركي يرتكز قده حول الدراما ، فقد نظر إلى الدراما من خلال النماذج القرائية القديمة التي تصورها مأساة « أوديب الملك » لسوفوكليس . وقد جرب كذلك أن يقرأ شعراء وقصصيين مثل داتني وجيمس ولورنس على الطريقة نفسها في قطع ينشرها في المجلات ، ولما تجمع في كتاب شأنها في ذلك شأن مقالات تروي . وإذا استثيت هذين الدارسين وجدت محاولة جادة قليلة في أميركة تنحو نحو النقد الشعبي في مجال الأدب القوي . لقد تأثر راندل جزل كثيراً بالأسطورة والشعائر في شعره ولكنه لم يستغلها في قده الممتاز ، إلا بين الحين والحين . ونجح جوزف كميل وهو دارس وناقد للأدب الشعبي والميثولوجيا بعض النجاح (مع تبسيط غل) في تطبيق مادته على المحك المعاصر ، أعني « بقطة فينيان » في كتابه Skeleton Key الذي كتبه مع هنري مورتون روينصون . وما يعرقل جهده في هذا الاتجاه استخفافه بالعوامل الشعائرية استخفافاً يحاول أن يحطم روابط الأسطورة بأرض الواقع ، ويرسلها طائرة في الفضاء الرقيق — فضاء المتافيزيقيا واللاهوت المقارن أو ما هو أسوأ من ذلك . وأنقادت ماري أوستن في عديد من كتبها بما أدته في مجالها الخاص حين تناولت العلاقة بين الأشكال والإقاعات في الشعر الهندي الأميركي ، وبين هذين الجانبين في الشعر الأميركي الحديث . وفي السنة أو الستين الماضيتين تدفق تيار فجائي من النقد الذي يهتم بالنماذج الأسطورية ، بعضه — مثل « ادعوني اسماعيل » Call Me Ishmael لشارلس ولسون وكتب بلركر تيلر عن الصور المتحركة — يستمد من علم التحليل النفسي فيصيب الخبز فيما يقطه ، وبعضه مشوش

أو سطحي ككتراصات جيد وهنري ملر التي نشرها ولاس فولبي بإنجلترا ، وقطع ريتشارد تشيز في المجلات ، وبعضه خطيط من هذين مثل « أضماث » Chimera ، وهي مجموعة من أبحاث عن الأسطورة . ومن العسير أن نتكهن بمدى استمرار هذه الحركة أو الى أي مدى تمثل نوعاً جديداً من معاداة التورانية أو تعكس اتجاهات سارياً من انتحال الشعبية .

والى جانب خطر الإخلاء الى التضاهة والعبث هنالك خطران أفدح في الموقف الفولكلوري وكلاهما قد تجنبتهما الآتسة رورك بحسن ذوقها ، ففي أحد الطرفين هناك خطر « انتحال الشعبية » أي الاستمداد من الشعب لظهور الحذاقه أو اتخاذ الفضائل الرعوية التي قد يتميز بها أثر بدائي سوطاً ينصب على كاهل الأدب الشكلي . وأبرز مثل على هذا هو تلك العبارة التي تكاد لا تصدق في كتاب « ما الفن » لتولستوي * حيث يصرح بتفضيله تمثيلية صامتة عن صيد الغزلان بين قبيلة الفوجل (وهي في نظره عمل في سليمان) على هملت (وهي محاكاة كاذبة لعمل في) . وفي الطرف الثاني تقع « شعبية » النازية أي غيبة المأساة المتصل بالعرف والوطن ، وخير أدب مشهور يمثلها هو مذهب لورنس في البدائي والحاحه على أن الفلاحين والهنود وشئ البدائيين يفكرون « بدمائهم » ويعرفون بقوة « بصائرهم » . وقد وضحت الآتسة رورك أنها على وعي بالأخطار القائمة في الطرف الأول حين المحت الى مدى الخلف بين الاستعمال المزيف لمادة تتحلل المظاهر الشعبية على يد غرانت وود ، وبين الاستعمال الجاد للموروث الشعبي الرسمي على يد شيلر . ومع أنها لم تقل شيئاً صريحاً عن الخطر الثاني (وخاصة فيما يتعلق بهردر) فلأنها قد هاجمت بنور هذا الخطر وسمت « تراجعاً » اجتماعياً * وهناك نوع آخر من النقد وثيق الصلة بالنقد الشعبي وهو التاريخ الحضاري الذي يعالج الفولكلور والأسطورة بالمعنى الآخر لهذين المصطلحين ، وهو ما

عناؤه ثورمان آرنولد حين حمل « فولكلور الرأسمالية » *Folklore of Capitalism* عنواناً لكتابه مشيراً الى المضامين العامة الخاططة التي تترع الرأسمالية إلى أن تبشها . ويمثل فرنون ل. بارنغتون وهو أحد القلائل الجادين من مؤرخي حضارتنا ، مقارنة ممتعة لكونستانس رورك فيما كتبه عن كروكت من حيث الطريقة . فبينما هي تهتم في الدرجة الأولى بسحر الأساطير نفسها ، وتتبع متحمسة لتتكركل شهادة تظن أنها تنقص منها ، نرى أن محاولته هي أن يسوي أساطير كروكت يردّها إلى مكوناتها ومهامها السياسية . وفي تحليل أخذ بالقصور تدريجياً في كتابه « التيارات الكبرى في الفكر الأميركي » يُعرّي البطل الخرافي حتى يبرز من ورائه كروكت الحقيقي : شخصاً مريضاً جاهلاً مغروراً طموحاً خلق منه الماهرون من محرري الصحف المتسمين لحزب الأحرار رمزاً أميركياً حين كانوا يحثون عن أي « دلول » يتناوون به زعامة جاكسون . واستفله حزب الأحرار طوال أن كان صالحاً لذلك ثم قذفوا به جانباً كالخساة حين أنكر عليه الناخبون أبناء الغابات سجله الانتخابي الذي يشير الى مساعدته الدائمة لمصالح المصارف الشرقية . ويظهر بارنغتون كيف أن الأسطورة بنيت لينة لينة ويتمن بحلق عن كان « شيطان الوحي » في كل كتاب ، ويدل فيها على مواطن الدعاية الدائمة ضد جاكسون التي استخفت وراء نوادرها المزلية . وبالتالي يبرز كروكت وقد أخذ نفسه يصدق تلك الأساطير شأنه في ذلك شأن كثير من الأبطال الحقيقيين الذين تسج الأساطير من حولهم .

أما الآتية رورك فلم ترد على أن تؤكد ، متعذبة وزن البراهين كلها ، أن كروكت هو نفسه الذي خلق الأساطير بشخصيته وحديثه الطلي الأصيل ، أما حزب الأحرار « فربما زادوا الى شهرته زخماً » ، وأنه هو الذي كتب تلك الكتب جيئاً أو — على وجه التقريب — وأنه كان شخصاً ديمقراطياً شريفاً قاوم جاكسون لمصالح ناخبيه بشرف . وأصوب من هذا الاتجاه الذي

سارت فيه الآتسة رورك أن يؤخذ رأي بارنغتون عن المكونات السياسية التي جعلت من كروكت بطلاً شعبياً ثم تدرس الطريقة التي أصبح بها هذا الشخص المجتلب فيما بعد أسطورة شعبية أصيلة أو — على الأقل — أسطورة منقولة الى المجالات الشعبية في « حويلات كروكت » *Crocket Almanacs* بعد موت كروكت نفسه . (ويبدو أن بارنغتون لم يسمع بهذه الحويلات أو لم يرها اهتماماً وفيها يظهر كما تقول الآتسة رورك بحق « آثار قليلة من التحيز السياسي »)

ومن صور هذا التاريخ الحضاري بأميركة ما هو أدنى من كل ما تقدم وتلك هي الصورة المتسلسلة للعقليات الشعبية الأميركية التي قدمها منكن في سلسلة عناونها « محاباة » *Prejudices* ، وفي عدد من الكتب الأخرى (تبدو فيها شهرة بربو مع توافه شؤون الطليخ على مستوى واحد من الأهمية من حيث هما مظهران حضاريان للعقد الثالث من هذا القرن) . كذلك فإن من صور هذا التاريخ الحضاري أيضاً كتاب « العهد الزاهي » *Mauve Decade* لتوماس بير ودراسات مارك هنّا وستيفن كرين . ومن نماذجه النافعة المتخصصة ذلك المجال الذي اختطه مالكوم كوني أعني الجو الحضاري للأدباء في مقالته « عودة المفتي » و « الجمهورية الجديدة » وهما قوائم تفصيلية — على طريقة منكن للكتب التي كان يقرأها الناس في أي سنة من السنوات ، ونماذج مما كان يفكر فيه الأدباء أو يتحدثون عنه ، وأحاديث عن الأثر الذي تركته في جيل أدبي أحداثٌ مؤثرة مثل انتحار هارت كرين وهاري كروسي وفرة الانهيار الاقتصادي والبطالة .

٤

ثمّة بعض مظاهر أخرى من إنتاج كونستانس رورك في حاجة الى بحث ، أحدها : التعارض الغريب أو مسافة الخلف بين عناوينها الرئيسية والقرعية في كتبها الأولى . فمثلاً جعلت لكتابتها « ممثلو الساحل الذهبي المتجولون »

عنواناً فرعياً هو « أو ارتفاع نجم لوتيا كرايري » والكتاب في حقيقته أصغر من العنوان الأول وأكبر من الثاني بقسط وافر . وكتابتها « روح الفكاهة الأميركية » عنوانه الفرعي « دراسة للشخصية الأميركية » وهو يناسب العنوان الفرعي أكثر من العنوان الأصلي لأن ما يتعلق منه بروح الفكاهة قليل جداً (إلا أن تكون كلمة Humor مستعملة بالمعنى الآخر اللّتي يستعمله بن جونسون أي « الطبع » وإذا كان العنوان تورية لا شعورية فإنه منطبق على موضوع الكتاب خير انطباق . غير أنها لو جعلت العنوان « المزاج الأميركي » أو « الأخلاط الأميركية » لكان ذلك أدقّ) . ولم يتحدّ العنوان الأصلي والفرعي فيكما عن هذا التضارب الا في كتابها « شارلس شيلر » وعنوانه الفرعي « فنان بمقتضى الموروث الأميركي » كذلك فإنه أول كتاب لها توجد فيه صلات قرينة بين القنان الفرد والصورة الأميركية الكبرى .

ولا مشاحة في أن افتاح الآتية رورك كان محدوداً ، فقد كان ينقصها علم جين هاريسون واتخاذها الدراما الشعائرية محوراً لبحثها ، كما كان ينقصها تمسّر راجلان بمادته الواسعة ، والقلرة المتشعبة المتكاملة عند كل من تومسون وتروي ، ومعرفة ماري أوستن بالأمم البدائية نسيباً أو « بالشعب الحقيقي » ، بل كانت تنقصها العقلية الركيطة الأصلية التي وهبها بارنفتون . وقد بدأت عملها بالمعوقات المحبطات ومنها : فكرة ترى أن الفولكلور لون محليّ وذكريات عاطفية عن المسرح ، ثمّ مجال غفل منوط بجملة تخصّصوا في القيثارة والقبعة الواسعة ؛ وبلد يفقر موروثه الشعبي الصحيح الى كل انسجام إذ يتألف من بقايا هندية وزنجية وواردات أوروبية ، وكلها قد عدلت تعديلًا يقعد دونه التمييز لكي تناسب قرائن الأحوال الجديدة . وعلى الرغم من هذه المعوقات المحبطات يمثل عملها تطوراً مطمئناً نحو نقد ذي بال . فقد كشف عن مهمته التحليلية والتركيبية في كتابها « روح الفكاهة الأميركية »

وعن صلات القرابة بين الشعب والأدب الفني وفي موروثنا من المضمون الشعبي « المتحلل » في كتابها كروكت وأدبون ، وأبان أن الموروث في الشكل أكثر مما هو في المحتوى في كتابها شيلر وأن منهاجها الصحيح هو التحليل الشعبي للفن الشكلي . وتحقق من أن الموروث الشعبي الأميركي تجريدي وفيه عناصر شعائرية أصيلة في كتابها الذي لم يكمل « تاريخ الثقافة الأميركية » ، وعلى تلك القاعدة أدى أهم وظائفه في التحليل والتركيب (تناول التحليل الجذور الهندية في الدراما الأميركية وتناول بالتركيب الموروث الذي وجدته في استعراضات المنشدين المزليين وأعدت بناءه من أجل أدب زنجي) .

وربما كانت صلتها بفان ويك بروكس تستحق أن تذكر هنا ، فهي لم تقتبس اقتباساً محدداً من كتبه إلا من كتابه « حج هنري جيمس » في فصل عقده لهذا القصص في كتابها « روح الفكاهة الأميركية » فأخذت بمض أحكامه العارضة بالقبول ، وحطمت استنتاجه الأسامي وهو : أن جيمس نشق عن الموروث الأميركي حين تعلق بالمناظر العالمية ، أي تشوق إلى إناء كبير ولم يفتح « بسمه في أدبه » . ولقد هاجمت بروكس بطريقة غير مباشرة في حديثها عن مارك توين في « روح الفكاهة الأميركية » . (بقولها : من الخطأ أن يتطلع الدارس في مارك توين إلى ناقد اجتماعي حتى ولو كان ناقداً ضئيلاً) . وهاجمت في كتابها « شارلس شيلر » بياناته التي أصدرها في مجلة « الحر » Freeman بشيء من الإسهاب لأنه دعا إلى خلق مدرسة من الثنائين الأميركيين خلقاً آلياً بدلاً من أن يدعو إلى حرية استعمال المواد الأميركية الناشئة عن محض الحاجات والمواقف المحسوسة . بل إن كتاب « جلور الثقافة الأميركية » الذي جمعه بروكس وصدره بمقدمة

تجيبية احفظ فيها لنفسه بمغزى الطبع ، يحتوي في المقال الذي أضفى عنوانه على الكتاب مجوماً حاداً على صميم موقف بروكس (دون أن تسميه) ، أي على ما وصفه دي فونو باسم « المغالطة الأدبية » ، وذلك حين قالت : « إن الفكرة المستحكمة في الأذهان بأن ثقافتنا أدبية ، أو أي فكرة مشابهة نحملها سلفاً ، قد تنحرف بأحكامنا عن البساطة » ومن الناحية الأخرى تعلم منها بروكس دون ريب . ومن المحتمل أن التقرير الذي أثار تعليقات كثيرة في الطبعة الأولى من كتابه « محنة مارك توين » ومؤداه أنه ليس لأميركة فنها الشعبي - من المحتمل أن هذا اختفى بعد أن اطلع بروكس على مؤلفات الآتسة رورك ، وأنه تمويضاً عن موقفه السابق ، قد حشد في المجلدات الحديثة عن التاريخ الأدبي قطعاً كبيرة من المادة الشعبية ، وبعضها متزعزع من كتب الآتسة رورك وليس فيها نقل واحد معزواً الى مصدره .

إن كثيراً من طريقة الآتسة رورك في تناولها الخاص للأمر وكثيراً من مميزاتها لتمثل بالصراع الأسامي بينها وبين بروكس حول هنري جيمس ، ذلك لأنها في جهادها لتخلق موروثاً أميركياً صليماً صالحاً للاستعمال شعرت أن التخلي عن جيمس وإسلامه « للأعداء » أمر سخي ، ولذلك جاهدت بعمية لكي تعيده الى حظيره . والفكرة التي يدور عليها فصلها عن جيمس في كتاب « روح الفكاهة الأميركية » هي أن جيمس ، كما ذكر هاويز ، واقف في الموروث الأميركي أساساً وأصالة ، وأنه لم يكن أشد صلة بهذا الموروث منه يوم أن تغرب عن وطنه ووجه اهتمامه الى الأحداث العالية . وبالمثل لم تكن الآتسة رورك فحسب المستفصلة للأصول والجلور الشعبية في الفن الشكلي ، والمكونة لموروث شعبي حي يستعمله فنانون المستقبل ، والمعلمة للنقاد الإقليميين مثل فان ويلك بروكس ، والمنبهة الى أشخاص مغمورين ومظاهر حضارية في ماضيها لم تترك على وجهها الصحيح مثل

أدبون وفولتير كومب واستعراض المنشدين الهزليين وهوراس غريبي - لم
 نكن كل ذلك فحسب بل كانت أيضاً ديمقراطية محبة لوطنها بمعنى أعمق وأوسع
 معرفة من المعنى الذي يفهم به الديمقراطية والوطنية « الفشارون » ومعلمو
 الكتب . وما ذلك الا لأن جنورها الشعبية كانت أصيلة جوهرية .

الفصل السادس

مود بودكين والنقد النفسي

تتميز مود بودكين في أنها حققت ما لعله أن يكون خير استفلال للتحليل النفسي في مجال النقد الأدبي حتى اليوم . فقد نشرت كتابها « النماذج العليا في الشعر » Archetypal Patterns in Poetry — وعنوانه الفرعي « دراسات نفسية للخيال » في اكسفورد سنة ١٩٣٤ ، فلم يكذب سترعي اهتمام أحد . نعم ، روجع في عدد قليل من المجلات ، وحاز على شيء من التعليقات المتحمسة في الصحف التي تختص بالفولكلور وعلم النفس ، وعاملته الصحف الأدبية بشيء من الاستعلاء ، ولم يكن له تأثير ملموس في ما قرأته من نقد انجليزي (مع أن نايت وداي لويس وأودن قد اعترفوا به ، وهاجمه ليفز في مجلة Scrutiny) . أما في هذه البلاد (أميركة) ، فتكاد الآتسة بودكين تكون مجهولة تماماً . فلست أعرف مجلة أميركية واحدة راجعت كتابها أو تحدثت عنه (على أن بعض النقاد ومن بينهم بيرك وورن قد استكشفوا كتابها وأفادوا منه) ولا يندرج اسمها في أي مرجع أميركي أو انجليزي وقع في يدي بما في ذلك معجم « من هو » Who is Who ويبدو أنها لم تنشر شيئاً حتى قيام الحرب في أي مجلة إلا في مجلة « فكر » Mind و« الصحيفة الانجليزية لعلم النفس » British Journal of Psychology (وفي « الصحيفة

الانجليزية لعلم النفس الطبّي « Brit. Jour. of Medical Psych. » ، إن كانت هي نفسها أ.م. بودكين التي تقتبس عنها في إحدى الحواشي) ، ثم أسهمت بمقال في مجلة الريح والمطر Wind and the Rain وهي مجلة انجليزية حديثة ذات منحى ديني أخلاقي .

وثمة عدد من الأسباب يُفسّر لم ظلت الآتسة بودكين مغمورة ، أولها : أنها ليست محلة نفسية محترقة ، بحيث تمنح كتابها شيئاً من نفوذ العالم المتخصص ، ولا هي فيما يبدو ناقدة محترقة كذلك ، ولكنها ، على ما يظهر ، تلميذة تهبى الأدب (وكانت ذات يوم تقرأ لأحد الناشرين) ، اتفق أن كان لها تعرف واسع بكلّ من علم النفس والأدب الخالق ، ولديها إحساس أدبي أصيل ، وحسّ بالتناسب ، وذوقٌ يُجنبها التطرف الموهود في النقد المتصل بالتحليل النفسي . وقد بدأت رغبتها في الجوانب الأدبية من التحليل النفسي ، فيما نمي إلّيّ ، في منتصف العمر ، فاستمعت إلى مجموعة من المحاضرات يلقيها الدكتور كارل ج. يونج في زوريخ ، على طلبة غير مختصين ، في العقد الثالث من هذا القرن ، عن نظرياته النفسية ومشتملاتها . ولذلك اعتمد كتابها في المقام الأول على نظريات يونج وكشوفه ، وإن كانت الفكرة التطبيقية في الكتاب من صنع يدها ، وربما لم يكن يونج على معرفة بكتابها ، أترأه لو عرفه أقرّ ما فيه أو أنكره ؟ ذلك موطن للتساؤل .

وأنا لست أجد الكفاءة في نفسي لأشرح أفكار الدكتور يونج (أو أي علم نفسي آخر) شرحاً فنياً ، ولكن في سبيل تقدير ما أدته الآتسة بودكين لأبد من مجمل لتلك الأفكار التي تتصل بالفن . وفي طليعتها من الزاوية الأدبية ، فكرة « النماذج العليا » ، وقد عرفها يونج تعريفاً شاملاً في مقال له بعنوان « في العلاقة بين التحليل النفسي والفن الشعري » نشره في كتابه « إسهامات في علم النفس التحليلي » . Contributions to Analytical Psych. . وهي حسب تعريفه صور ابتدائية لا شعورية أو « رواسب نفسية لتجارب

ابتدائية لا شعورية ، لا تحصى ، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية ، وقد وُثِّت في أنسجة الدماغ ، بطريقة ما ؛ فهي - إذن - نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية ؛ أما نظرية يونج التي كرّست الآتية بـ «دكين» كتابها لاستقصائها بحثاً ، فهي أن هذه النماذج العليا تقع في جنود كل شعر (أو كل فن آخر) ذي ميزة عاطفية خاصة .

ويرى يونج أن هذه النماذج العليا موجودة في كل حلقات سلسلة النقل - أو التعبير - كـ «تصورات في اللاوعي عند الشاعر ، وكموضوعات مترددة أو سلاسل من الصور في الشعر - وكتصورات في اللاوعي عند القارئ أو عند الجمهور . وهذا مبنيّ على فكرته عن «اللاوعي الجماعي» الذي يخترن الماضي الجنسي وهو الذي ولّد الأبطال الأسطوريين للبدائيين ، ولا يزال يولد أجيالاً فردية مشابهة للرجل المتمدّن ، وهو الذي يجد تعبيره الأكبر في رمزية تتجاوز حدود الزمان غير أنها مألوفة نسبياً ، وهي رمزية ما تزال تتكرر أبداً . (لا بد من أن يتضح للقارئ مدى اقتراب هذه الفكرة من النظريات الدورية في التاريخ كنظرية فيكو ، ومدى اقترابها أيضاً من التعديل الذي أدخله شتكل Stekel على نظرية فرويد في رمزية الحلم الحرة التجريبية لكي يسند الرمزية الثابتة في كتاب له بصور حلم النعير ، وكم تبدو خلابة هذه النظرية ، في نظر أديب مثل جويس تأثر بفيكو وكان يفتش عن سيكولوجية يستعملها ليخلق «القاسم المشترك الأعظم» بين الناس جميعاً) : ويقول يونج إن الفنان والمريض عصياً يعيدان بتفصيل ، الأساطير المستمدة من التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائي ، أحياناً عن وعي ، وأحياناً من خلال عملية «حلمية» . غير أن الفنان مع هذا ليس امراً مريض الأعصاب بل هو في الحقيقة بكونه فناناً أهم بكثير من المريض في أعصابه . بل إن يونج يعطي من شأن الشاعر عرضاً ، في مقالته «السيكولوجيا والشعر» التي نشرت في مجلة «فترة الانتقال» حين يقول إنه «إنسان

جماعي، إنه الحاملُ المشكّلُ للنفس الانسانية الحيوية لا شعورياً . ومع هذه الفكرة تتمشى فكرة أخرى؛ وهي أن الفن في الجملة « فعّالية مستقلة ذاتياً » Autonomos Complex لا نعرف عن أصلها شيئاً ، أي هو تعبير يعيا على براعة العلم تفسيره ، وكل ما يستطيعه التحليل النفسي أن يدرس المقدمات ، ويصف عملية الخلق وصفاً ، دون أن يفسرها . (١)

وهناك مبادئ يوجنية أخرى أقل قيمة من هذه في مؤلف الآتسة يودكين وفي النقد الأدبي عامة مثل : مبدأه في الليبنو وهو ما خالف به فرويد منذ البدء إذ اعتبر الليبنو « طاقة غريزية نفسية بعامه » أي « دفقة حيوية » كما يقول برغسون لا « طاقة غريزية » فحسب ، ومثل نموذجي الشخصية عنده ، وهما : الشخصية « الانطوائية » و « الاتيساطية » على أنهما يمثلان الاتجاه الداخلي أو الخارجيّ لليبنو ، واصطلاحاته الأخرى مثل Anima ويعني بها الصورة المثالية أو صورة النفس و Persona وهي الشخصية الخارجية المكتملة . إذن فليس يهم التحليل الأدبي من مبادئه إلا مبدأ اللاوعي الجماعي ، والنماذج العليا ، وذلك هو ما أدركته الآتسة يودكين .

ويبدو أن مبادئ بونج في علم النفس التحليلي أكثر جلوى على النقد الأدبي من مبادئ فرويد ، من عدة وجوه . وقد تحدثت الآتسة يودكين عن فائدتين لها حسبما رأتهما ، فقالت :

إن مضطلع فرويد لا يستطيع أن ينصفه (أي التفاعل بين فكر الفرد والموروث الاجتماعي في القسيلة) ذلك لأن المسلمات التي يعمل على نحوها ، تقضي بأن تتخسر أعلى النتائج وأدناها في عملية الحياة ، بمضطلع العناصر التي كانت موجودة في البدء . كذلك فإن إلحاق الكتاب الفرويديين

(١) تمشياً مع هذه النظرة لم يكتب يودكين إلا قليلاً عن قوانين بأعيانهم أو من أعمال فنية . ولا احرف له من الدراسات الأدبية الا حديثاً موجزاً عن « فاورست » بلوره في كتابه « سيكولوجية اللاوعي » وتحليل كتاب « مولس » بلميس جويس في : Wirklichkeit der Seele

على العلاقة الحسية بين الأب والابن يفغل وجهه نظر أخرى لا تقل عنها صحة ومثانة أعني أن سحر الأب في نظر الابن وتأثيره البالغ فيه إنما يرجعان إلى أن الأب يمثل الرافد الأول في ذلك التأثير الواسع للهيئة الاجتماعية نفسها ولرصيدها المخزون .

ولعل أهم ميزة لمبادئ يونج على مبادئ فرويد في مجال النقد الأدبي ، هي أن فرويد ، على خلاف يونج ، كان يتزع — حيناً ما — إلى أن يعتبر الفن تعبيراً مرضياً ، أي أنه على وجه الدقة نتاج مرحلة نرجسية من مراحل التطور ، أي تحقيق وهمي لل رغبات ، أي رضى مُعَوَّض "ناشئ" عن تَوْكَّانٍ منهوم ، لم يجد شعبه في عالم الحقيقة . وقد كتب عن « الجمال » في « المدنية وما يعلق بها من ترم » ، *Civilization and its Discontents* ، يقول : « إن ما يبدو أكيداً في حال الجمال هو أنه مستمد من عوالم الحسّ الجنسيّ » ، فحبّ الجمال مثل تامّ كامل على شعور ذي غايات مكبوتة » ، وليس من هذا إقراره بِثَنّ التحليل النفسي « لا يستطيع أن يقول عن الجمال إلا شيئاً أقل مما يقوله عن غيره من الأشياء » . ومع ذلك فإن فرويد ، لا أي واحد من تلامذته الذين انشقوا عنه ، هو الذي قد طبع أثره البالغ على كل أديب وناقد حديث ، على وجه التقريب . وإذا استثنينا اصطلاح « مركب النقص » الذي ابتكره أدلر — وهو اصطلاح قد عمّ وطمّ — لم نجد نسياً لهذا العالم النفسي إلا أثراً أدبياً قليلاً . (ولكن لا بد من أن نقر بأنه تكاد كل القصص التي تتعلق « بالأنثى » أو دوافع القوة أو التعويض ابتداءً من « جاتسي العظيم » * *The Great Gatsby* حتى « ما اللي يجعل سامي يهري » *What Makes Sammy Run* — تكاد كلها أن تكون اغترفت — لا شعورياً — شيئاً من سيكولوجية أدلر الفردية (٢٧)

* جاتسي العظيم قصة من تأليف ف. سكوت فيتزجيرالد ، نشرت سنة ١٩٢٥ .
(٢٧) في سنة ١٩٤٦ ظهرت سيرة عنوانها « ولیم إدنست هنل » ، كتبها جيروم هاملتون بكلّي =

وليس ليونج - خارج زورينغ حيث وقع جويس بعض الشيء تحت تأثيره - إلا أتباع قليلون في الاتجاه الأدبي ومن بينهم يوجين جولاس ، وجماعة « فترة الانتقال » بباريس - لفترة قصيرة من الزمن - وجماعة من الشعراء والنقاد الاشتراكيين الذين يلتفون حول جيمس أوبنهايم في هذا البلد (٣). أما شكل ورائك وغيرهم من المنشقين على فرويد فقد كان أثرهم ضئيلاً خارج الحقول التي يعملون فيها .

إن الطبيعة الجماعية التشريعية لسيكولوجية يونج هي أعظم شيء فائدة للنقد الأدبي ولكنها أيضاً تتضمن أعظم الأخطار عليه أعني ما فيها من ميل لإعلاء شأن اللاعقلانية والتصوف و « ذاكرة الجنس » أي تلك الأشياء التي جعلت يونج جذاباً لدى المفكرين النازيين والفاشيين . وقد نجبت الآتية بودكين هذه الهوة في أفكار يونج ، ولكنها في مرة واحدة في كتابها - على الأقل - تدعو إلى المضي في المحاولة لفهم النماذج السيكولوجية الكامنة « بطريق الشعور لا بطريق الفكر » وفي هذا ما قد يلمح - ولو في شيء من الغموض - إلى إعلاء شأن اللاعقلانية التي حيث يونج إلى الفريق المؤمن بتميز الثرى والدم . أما في أكثر كتابها فلها تنكح على النواحي العلمية التحليلية من مبادئ يونج أكثر من اعتمادها على الجوانب المتافيزيقية الصوفية عنده . ومن الأمور ذات المزية أن تُصدّر كتابها بعبارة من

J. Hamilton Buckley = ، وهي متارة بأدلر ، لأن مؤلفها يرى في شخصية هنلي « احتجاجاً وجريلاً » على داء سل النظام الذي أقدمه ، وقد تكون تلك طليعة اتجاه أدلري في الأدب .

(٢) حارل و. ب. ونكت W. P. Witcutt في كتابه « بليك - دراسة نفسية » الذي نشر بالملطون ١٩٤٦ أن يستعمل سيكولوجية يونج « ليهش طريقاً خلال الأجمة البليكية » في كتبه التطلية . ويبدو كتابه لي محققاً لا فكرة له ، وهو لذلك نقض طريف لكتاب الآتية بودكين ، ويستعمل ونكت أكثر مبادئ يونج صوفية وغيبية ويطبقها على الفوضى المتشجرة عند بليك ، ونتيجة ذلك غلبة فوضى إذ زادت بليّة ، (أو كما يقول المثل « حاة مدت بماء ») أما جيمس أوبنهايم (١٨٨٢ - ١٩٣٢) فقد كان حتى الحرب العظمى الأول داعية مسلة Pacifist ، ثم حصلت هذه الحرب منوياته ، وقضت على صحيفته « الفنون السبعة » فتشول إلى التحليل النفسي .

عبارات يونج في أشد أحواله تواضعاً وأظها إثارة للناس حيث يقول :
 « لقد أعانني النقد الفلسفي على أن أرى أن لكل سيكولوجيا - بما في ذلك مذهبي أنا نفسي - طابعاً اعترافياً ذاتياً ... وبقبول هذه الحقيقة التي لا محيص عنها أستطيع أن أخدم قضية معرفة الإنسان للإنسان » .

٢

إن كتاب « النماذج العليا في الشعر » من الكتب القلائل التي يتلزم فيها العنوان والموضوع لأنه يتحدث فحسب عن النماذج العليا في الشعر . ويتألف الكتاب من ستة فصول يثير الأول منها مشكلة النماذج العليا ، كما تمثلها الروايات التراجيدية ، ويتناول كشف لإرنست جونز لعقدة أوديب في هاملت . ثم تعالج الفصول الخمسة الأخرى الموضوعات الآتية على التوالي :
 النموذج الولادة الجديدة في قصيدة « الملاح القديم » ، النموذج الجثة والنار عند كولردج وملن وداتي ، نساء يمتحن نماذج عليا في الشعر ، الشيطان والبطل والله نماذج عليا ، بعض النماذج العليا في الأدب المعاصر . وينقسم كتابها منهجياً في قسمين : الأول : الكشف المسهب عن النموذج الأعلى في العمل الفني الواحد مثل الولادة الجديدة في « الملاح القديم » والثاني مقارنة أنواع من النموذج الأعلى في عدد من الأعمال الفنية كالفصل عن النماذج العليا من النساء عند عظماء الشعراء . وكلتا المنهجين يستحقان القفص .

تبدأ الآتية بودكين في « الملاح القديم » بأن تلاحظ العبارات التي تصف هدأة السفينة ثم حركتها العجيبة أخيراً وتجد أن هاتين الظاهرتين - أي الهدأة والحركة - يقدمان لنا مشكلة الموت والولادة الجديدة ، رامزين رمزاً محدداً ، إلى تجربة كولردج الشعرية كيف كانت جهداً ذهنياً ضائعاً تلاء فجأةً لإلهام خالق . وتتمتع في هذا التفسير على تداعي أفكارها وذكرباتها التي أوحى بها الأبيات ثم على ما لديها من آثار كولردج نفسه ، مما يشير

إلى تداعي الأفكار عنده وأخيراً على الروابط العامة ، التي توضحها اقتباساتها من التوراة ، بين هبوب الريح وانتعاش الروح الانسانية . ثم تخفي الآتية بؤذكين لتلقي نظرة على ذروة القصيدة أي حين يتحدث الشاعر عن بركات الأفاعي وما نتج عنها ، وتعلق هنا بالأسطورة الأنموذجية التي عند يونج وهي « الرحلة الليلية تحت ماء البحر » كما تصورها قصته « ذي النون »^١ وهي أساس شعيرة الولادة الجديدة وتدور حول فكرة الخطيئة والتكفير . وهنا تشمل طريقتها أيضاً مرة أخرى خواطرها المتداعية وأحلامها ، وما كشفه لُويس Lowes من مصادر كولردج ، وتحليل بلوان لصور مماثلة عند فراهيرن ، كما تشمل المأزق الذي وقع فيه هملت ، ونماذج أخرى من « الجوّاب الذي يلاحقه شبح الخطيئة » مثل قابيل واليهودي التائه ، والمشكلة العامة التي تتمثل في تشهّي الموت والعودة إلى الرحم ، كما تنعكس في الأحلام والشعر ونظرية التحليل النفسي . وحين ينتهي بها المطاف يكون عملها غير قاصر على استغلال القصيدة لتوضح بها الأنموذج الأعلى ، بل هي قد جعلت الأنموذج يلقي أضواءه على القصيدة وأثرها ، ويضعها في مصاف الشعر العظيم ، ويعلي من درجة المتعة فيها ، ويعيها حياة فيها إلى درجة كبيرة .

ويعمل نهجها المقارن على نحو مشابه ففي الفصل الذي عقده للحدث عن الصورة الأنموذجية العليا للمرأة وقعت عند ربة الشعر الأم^٢ في « الفردوس المفقود » وربطت بينها وبين الربّات - الأمهات عند هوميرس ، ووجدت في هذه وهؤلاء ما ينطبق على الزوجة - الأم - التي تنوح على تموز وغيره من الآفة الذبيحة التي ترمز إلى الحصب والنماء . ثم تتناول التوازن الغامض الذي يخلق حواء عند ملتن من شخصية بيرسيفوني رمز الشباب الذي قدر

١ . قد اكتفني مياه إلى النفس ، أحاط بي غمر ، خلف مشب البحر برأس ، نزلت إلى أسفل الجبال ، مغاليق الأرض على إلى الأبد (يونان ٢ : ٥ - ٦) .

له نهاية محزنة ، ومن شخصية دليّة رمز الخلداع . ثم نجد ذلك الغموض عينه يكتنف فيدرا رمز الخادعة المخدوعة عند يوريليس ، وتلاحظ كيف يبلغ هذان النموذجان مرتبة المثال في شخصية يياتريس—صورة الأم—عند داني بكل ما فيهما من عناصر أرضية تتكون منها هيلانة وديدون وكليوبترا وفرنشسكا (والأخيرة منهن بخاصة) . وتنبه إلى أن التنوع في نماذج فرجيل بين يوردريك وديدون يحمل في كل حال — حملاً غامضاً — كلاً من عناصر يياتريس وفرنشسكا ، وتنتهي من هذا إلى أن ترى في هذه العناصر مراحل في التطور الروائي لشخصية غرتشن عند غوته ، أي فرنشسكا حين تصبح يياتريس . وحين تعالج الآتسة بودكين ما بين هذه الشخصيات النسوية من ارتباطات متداخلة متقلبة ، تحلل مظاهرهن الموقوتة بزمان معين وكيف كان ينظر اليهن في العصور التاريخية المختلفة التي شهدتها كل شاعر من أولئك ، كما تحلل مظهرهن الانموذجي اللزمني في الخيال الشعري ، خلال العصور مجتمعة .

وحين تعود الآتسة بودكين إلى الأدب المعاصر فتكشف عن أنموذج الولادة الجديدة فيه ممثلاً بتعارض المصطلح الجسماني والروحاني في مثل « الأفي المريشة » The Plumed Serpent للورنس و « ينبوع » The Fountain لشارلس مورغان ، وشخص الشاعر الأنموذجي في صورة أب ممثلاً في « أورلاندو » Orlando لفرجينيا ولف ، والتنف الخلقية المتتابعة من شاعتر الولادة الجديدة في « الياب » لالوت — عندما تفعل ذلك تقرّر ، عن سابق تصميم فيما يبدو ، أن هذه النماذج لا تتردد في الشعر العظيم المنتسب إلى الماضي فحسب ولكنها هي القوة المشكلة التي تنظم أي عمل فني قمين بالاعتبار حتى يومنا هذا .

ونجيب الآتسة بودكين ، شامت أم أبت ، على كيفية انتقال هذه النماذج العليا ، حين تلاحظ دوامها واستمرارها . فإن كانت هذه النماذج كما يزعم يونج

(مقتضياً خطى فرويد) تجارب بدائية تنطبع في نسج الدماغ على نحو ما ،
فاذن لا بد من أن نؤمن بأن بعض الخصائص المكتسبة تُورث ، وأن
نظرية فايسمان * العظيمة ، عن استمرار البلازما الجرثومية لا بد من أن
تنحطم (لا تتخلق البلازما الجرثومية أبداً من البلازما الجنسية ومن ثم
لا نستطيع أن نحدث ما لها من تغيرات تجريبية) . لقد كان فرويد على استعداد
ليقبل مسئولية هذه الفكرة وحتى سنة ١٩٣٩ وفي كتابه « موسى والوحدانية »
أكد لإيمانه بوراثنة الخصائص المكتسبة على الرغم من نظريات علم البيولوجيا
المعاصر . وأما إن كانت هذه النماذج العليا ، من الناحية الأخرى ، تُورث ،
كما يعتقد كثير من النفسين المعاصرين ، في البيئة الثقافية لا في العضوية
الجنسية ، وأنها تستعاد في كل جيل خلال تجارب طفولية مشابهة ، فلإنها من
ثم قد تتغير جلياً بين مجتمع وآخر وبين جيل وجيل وطفل وطفل وتنسحل
في كل مرة تجارب طفولية مغايرة جلياً . (مثال ذلك أن المليونوسكي
لم يجد عقدة أوديب في شكل أمومي بين سكان أرخبيل التروبريانده
الأموميين) ** . وتحاول الآنسة بودكين في موقعها من هذه المشكلة
أن تتركها محطاً أخذ وردّ وتلمح إلى تحفظاتها هي نحو موقف يونج في
الصفحات الأولى من كتابها ، فتقول :

* فايسمان (١٨٣٤ - ١٩١٤) عالم بيولوجي أكد في سلسلة من المقالات والبحوث أن هناك
فرقاً واضحاً بين الخلايا الجنسية وبين الخلايا الجرثومية ، وهذه التفرقة هامة لأن معناها أن الخصائص
الجنسية للفرد لا تُورث ، إذ أن الخلايا الجرثومية فحسب هي التي تنقل من جيل إلى جيل وتظل
خالدة أما الخلايا الجنسية فأنها تموت ، والنسل وليد الخلايا الجرثومية فحسب ، فإذا قلنا إن بعض
الخصائص المكتسبة تُورث تحطمت هذه النظرية البديهة .

** أرخبيل التروبريانده موطن الميلانيزيين ، ويقع إلى الشمال الشرقي من غينيا الجديدة وهو
مجموعة من الجزر المرجانية المستوية . وقد استكشف المليونوسكي بين تلك القبائل ما يسميه « حب
الآب » ، وتوصل من هذا إلى أن عقدة أوديب إنما تنشأ في مجتمع حمادة النظام « الأبوي » وإذن فإن
عكس هذه العقدة قد يكون موجوداً في مجتمع « أمومي » . وإذا شاء القارئ مزيداً من الإطلاع فليراجع

كتابه : Sex and Repression in Savage Society

منطوق نظرية يونج يصرح مؤكداً أن هذه النماذج ... « تورث في أنسجة الدماغ » . ولكن ليس لدينا هنا أي برهان على هذا التقرير . أما يونج نفسه فيعتقد أنه وجد البرهان على الانبعاث التلقائي لهذه النماذج القديمة في الأحلام والأوهام عند أفراد لم يحلوا طريقهم إلى المادة الثقافية التي تتجسم فيها هذه النماذج . غير أنه من العسير تقويم هذا البرهان وبخاصة إذا تذكرنا أن كثيراً من المادة القديمة يتشكل وينبعث بصورة مدهشة في حالات الغيبوبة فإذا رددته إلى أصوله وجده انطباعات حسية حدثت في حياة هذا الفرد أو ذاك ثم نسيها .

وما إن بلغت في كتابها الصفحة السابعة والخمسين بعد المائتين حتى أنسيت هذه التحفظات ، فارتضت لنفسها أن تقول : « لا ريب في أن هناك عاملين : عامل موروث وآخر مكتسب » موجودين في الذات العليا ، أما الأول منهما فهو « موروث الثقيلة طوال الماضي العرقي » .

ولقد برئت الآتية بوجدكين من نظرف النقد المتصل بالتحليل النفسي بما لديها من يقظة دائمة حالت دون مغالاتها في تقدير العوامل السيكلوجية في الشعر ، فهي تقول :

يتنقض تنوقنا لجمال الشعر ويفسد ، إن نحن غالبنا في النص على هذه الأصداء النفسية العضوية حتى نحسبها أوغل في الحقيقة من سائر العناصر التي تخرج بها في الفكر الناضج ، كأنما تلك العناصر الأخرى التي تؤدي دوراً هاماً في الاستجابة الحقيقية للشعر ، ليست إلا تبريراً أو قناعاً لتلك العناصر البدائية القليلة التي تعرف إليها المحلل النفسي منذ عهد قريب . فهي ترى أن العناصر السيكلوجية ليس لها إلا دخل جزئي في الأثر الشعري ، وفي دفاع لها عن المنهج السيكلوجي ، ألحقته بكتابتها وجعلت عنوانه « النقد النفسي والتقاليد الروائية » * ردت على ما يديه إل. ستول

* انظر هذا الملحق ص : ٢٢٢ وما بعدها من كتاب « النماذج العليا » . (الطبعة الثالثة ١٩٥٢) .

وغيره من اعتراضات على التحليل النفسي. فذهبت تقرر في اعتدال أننا لا نستطيع أن نفهم - ويجب أن لا نفهم - « الوعي السيكولوجي الذي جاد علينا به عصرنا » وأننا يجب أن نستغل كل « إمكانيات عقولنا » لتلوق الشعر ، وأن « الاشراقات السيكولوجية ، مثلها مثل أي شيء يتحفنا به ستول أو غيره من التقاد ، عناصر قيّمة يتركب منها هذا الفهم الغني الخصب . ومن أقيم مبادئها في استعمالها المروّي لعلم النفس ، كيفية تناولها لما يسميه يونج أغلوطه « لا شيء إلا » ، أي الفكرة التي ترى أن القصيد « ليست إلا » مثلاً يتلوج تحت إحدى المقولات (وهو نوع من التفكير يسمى اليوم أحياناً « التفكير المهادي » نسبة إلى المهاد *Thalamus* وهو ذلك الجزء من الدماغ الذي يستطيع التمييزات الجافية فحسب) . وتصرّ الآتمة بودكين على أن الشعر ، بدلاً من أن يكون « ليس إلا » طريقتها النفسية ، هو هذه الطريقة ، « وأيضاً » أشياء أخرى كثيرة جداً تضاف إليها . وهي ، على خلاف المحللين النفسيين المحترفين الذي يمتدنون قدر طاقتهم على تواريخ القضية والمذونات الاكلينيكية ، تعتمد على الاستبطان والتحليل للأرجاع النفسية عندها ووصفها بأقصى ما لديها من قدرة . وتقول : « إن تحليلنا إنما هو للتجربة التي تنتقل لأنفسنا » . فهي تصف إحساسات عقلها عندما تقرأ الشعر ، وما الصور التي تنبّهت لها ، وأي مغزى أو أي توتر أحست ، وما الخواطر التي تداعت واستثيرت ، ومضى وأين انمكست ذاتها ، ومع أي شيء تلايست بل وما الأحلام التي حلمت بها . ولم تحاول أن تمنح هذه الاستبطانات مسحة موضوعية أو على الأقل أن توسّع في قاعدتها إلا مرة واحدة في حديثها عن « الملاح القديم » . ففي هذا الموطن انتحلت منهج إ.أ. رتشاردز الذي وصفه في كتابه « النقد التطبيقي » - وهو منهج المختبر التجريبي نفسه - وذلك أنه أعطى القراء قصائد ، وسجل رد الفعل المباشر عند كل منهم . وقد أدخلت الآتمة

بودكين تعديلًا على طريقة ريتشاردز حين عرّفت القراء بالقصيدة وصاحبها ، وطلبت إليهم أن لا يفيضوا إليها إلا بملي الاستجابة العاطفية ، التي هي ثمرة « التأمل المستغرق أو التأمل الحلم » . (هي التداعي الحر عند جالتون) ، ولم تتطلب منهم تقديرًا للقصيدة نفسها . ومع أن المادة التي حصلت عليها انتهت إلى سلسلة من الأسئلة اللبقة الموجهة إلى القارئ فإنها أعلنت في مقدمة كتابها أنها تخلّت أسفة عن هذه المحاولة « لأنها وجدت أنه من غير العملي أن تستحوذ من أولئك الذين لهم صلة بالأديب على أي جهد مركز مستطيل تتطلبه منهم » . ومع ذلك فإنها أقرت « أن العمل العميق المتزايد في دراسة التجربة الشعرية عند الأفراد ، لا بد من أن يعلّ في النهاية ، محلّ كثير من المناهج الواسعة في البحث » .

وقد استمدت الآتية بودكين من كل اتجاه نفسي أمكنها الاستفادة منه ، إلى جانب اعتمادها الرئيسي على مبادئ يونج ، وأخذها سيكولوجية جالتون وريتشاردز التجريبية معدلة . وفرويد عندها يد طولى أيضاً لا حيث يتفق في النظرة هو ويونج فحسب . فهي تثير التساؤل حول قول فرويد « إن التزعات الأوديبية تقع في كل شعور بالاثم أثناء الحلم » ، ولكنها تقبل القول بأن « نوعاً من الإخفاق في العلاقة بالأبوين » يثير مثل ذلك الشعور في الحلم ، إلى حدّ أنه يمتزج بعوامل أخرى قد تكون فعالة في الوقت نفسه . وهي تقبل مبدأ فرويد عن الذات العليا وتحاول أن تتوسط بين فرويد ويونج في اعتبار التأثير راجعاً في المقام الأول إلى الأبوين في عهد الطفولة أو إلى القبيلة ، محاولة شيئاً من التوفيق بين النظريتين . وكذلك تقبل أيضاً ، في شيء من التحفظ أحياناً ، هذه المبادئ الفرويدية المتنوعة بمشتملاتها مثل غريزة الموت أو مبدأ ثاناتوس • Thanatos ، والأنا ،

• يرى فرويد أن في الإنسان دوافع ، تضاد دوافع الحياة ، تهدف إلى القضاء والموت والحرب ومن جرائها يسمى الإنسان إلى الحرب بأن يهد دورة الحياة العادية . أما مبدأ « ثاناتوس » فهو كل =

والأنا غير المائلة (id) . ومبدأ اللذة ، وصورة الأب ، ومصطلحات تتدرج من الطيران في الأحلام حتى الحية والتفاحة في قصة هبوط آدم ، ممثلة لأنواع من الرموز الجنسية .

وهي بالإضافة إلى ذلك مدينة لعدد من تلامذة فرويد الذين تناولوا الأدب بالتحليل ، فتتعدد دراسة إرنست جونز لهاملت ، في قسط كبير من بحثها ، وبخاصة تلك المخترعات الأساسية في التكوين السيكولوجي للأدب مثل الانفصال والتحليل* وتستعمل دراسة شارلس بودوان لقرابين على طريقة فرويدية معدلة في كتابه « التحليل النفسي وعلم الجمال » كما تستعمل الانثروبولوجيا الفرويدية عند جيزا روهسام وآخريين . وهي في الوقت نفسه تستمد من فروع نفسية أخرى علما مدونة التحليل النفسي فتستمر من السيكولوجية الجشطالتية خلال انثروبولوجيين أمثال جولدستينر اصطلاح « كآبة متكاملة » في وصفها الأنموذج الحضاري ، وهي تعرف كتاب كوهلر عن « عقلية القرود » - على الأقل - معرفة مباشرة ، وتستمر منه مبدأ : وجود فترة من التوقف قبل الحسم في مشكلة .

وتستمد الآتية بوجدكين إلى جانب هذه السيكولوجيا الانتقالية من القلامفة واللاهوتيين والانثروبولوجيين والاجتماعيين ومن عدد من النقاد الأدبيين المحدثين ومنهم وليم امبسون في النموذج وج. ولسون نايت في عطيل ، وجون لفتنجستون لويس في دراسته الشاملة لكولردج . (مما يبعث

= ما له صلة بالموت سواء أكان على شكل خوف منه Thanatophobia أو كان زعما لقتل أو الانتحار Thanatomania .

* الانفصال Dissociation هو قسم أي نوع من الروابط ، وقد استعمل هذا الاصطلاح المدرسة السيكوباتولوجية الفرنسية لتدل به على انقطاع الرباط أو التماسك في الذهن ، مما يولد الشك والخلل السلبي وأمثالها أي الظواهر التي تتولد مما يسميه فرويد الكبت .

على السفيرة أن الآتية بودكين وهي أحق الناس بتوسيع ملاحظ لئوس ،
عن مصادر الصور عند كولردج ، في المجال الوحيد الذي يمكن توسيعها
فيه ، أعني مجال التحليل النفسي ، تأتي عامدة أن تقوم بذلك . وهي مثلها
مثل لئوس عارفة تماماً بالرمزية الجنسية الواضحة في الكهوف والجبال في
قصيدة قبلاي خان) .

وبعون من هذه المجموعة الانتقائية من النظريات والمبادئ ، خلقت
الآتية بودكين نقداً أدبياً ولم تتحل علماً . وعلى الرغم من هذا الجهاز
فأنها مولعة بالشعر ، دارسة حساسة ، وكتابتها « النماذج العليا في الشعر »
يتميز بنفاذ البصيرة في المبني العاطفي لرواية الملك لير وبضيقه (ولعله
أول تفسير مُرضٍ في عصرنا) لما لشعر شللي من هيمنة على قرائه ، وتحليله
المرهف النفاذ لفنية فوجينيا ولف وبكثير غير ذلك . ولنقل كما يقول
كنت بيرك : إنها في الدرجة الأولى لا تهتم بالنماذج من حيث هي ، وإنما
تهتم بالشعر كما يبدو في النماذج .

٣

إن النقد النفسي للأدب ليعدّ في بلادنا نحن تطوّراً ، أكثر من أي
منهج نقدي آخر تحدث عنه في هذا الكتاب ، لأن علم النفس ، كفرع
منظم من المعرفة ، قد بدأ في حياة من لا يزالون منّا أحياء حتى اليوم .
فإن عدنا عن هذا المعنى الدقيق ، قلنا إن النقد بعامة كان نفسياً منذ بدايته
بمعنى أن كل ناقد قد حاول بوضوح أن يستغل في نقده ما يعرفه أو يؤمن
به من عمليات الفكر الانساني . فلما تعرّف فرويد قبل أن ينتهي القرن التاسع
عشر بقليل إلى اللاوعي ، أحرز علم النفس انجهاً يستطيع منه أن يفهم
ويستبصر الأمور على نحو لم يكن متيسراً في أصول الأعمال الأدبية ومبانيها .
وقليل هم الذين يستحقون الذكر من النقاد النفسيين قبل فرويد ، وأعلامهم

أهمية - بالطبع - أرسطوطاليس ، المصدر الأول لعلم النفس والتقدم النفسي للأدب . وتتخلل سيكولوجيته التجريبية كل مؤلفاته كما أنها المخور الذي يدور عليه « كتاب النفس » وكتاب « الطبيعيات الصغرى » ورسائله القصيرة الطبيعية عن الذاكرة والتذكر وعن الرؤيا والتنبؤ عن طريق الرؤيا . وقد طبق سيكولوجيته على الشعر في « البوليكا » ، ردّاً على الأغلوطة الشعرية التي وقع فيها افلاطون في « الجمهورية » إذ قال إن الشعر « يُغْدِي » العواطف وإنه لذلك ضارٌّ اجتماعياً ، فعارضه أرسطوطاليس بنظريته السيكلوجية الرصينة في « التطهير » ، أي أن الشعر يستثير عاطفتي الشفقة والخوف على نحو رمزي ، يمكن ضبطه ، ثم يطهرهما . وما « البوليكا » إلا أنص في سيكولوجية الفن ، وما مبادئ (hamartia) أي الخطأ التراجيدي الناشئ عن قصر نظر البطل في موقفه ، و (Peripateia) أو هزة التنوير والانقلاب في مقولات البطل* . وتفضيل المستحيل المحتمل على الممكن غير المحتمل ، وغير هذه من مبادئ ، إلا الدعام الأولى للحقائق النفسية . وقد كان افلاطون في كتابه « ايون » يرى أن الشاعر مجنون ملهم ، أو مريض عصياً ، أما أرسطوطاليس فوجد فيه شيئاً يشبه السيكلوجي الملهم ..

* لا خلاف بين الناصين حول اصطلاح Peripateia أما اصطلاح hamartia فله ظلال كثيرة من المعاني : فقد تعني هذه الكلمة خطأ ناجماً عن جهل بالظروف ، وقد تشمل كل خطأ نابع من التسرع أو الاستخفاف ، وقد تدل على خطأ واضح لكنه غير مقصود كما يحدث أثناء المواجه والتشعب . وقد تدل على نقص خلقي وعتلا فاتها تشبهاً بصفتي غير متفوق بالهات شريفة ، ولعل المعنى الأخير هو المقصود في سياق نص ارسطوطاليس .

* * الكلام من جنون الشاعر يذكر بتلك العبارة الناضجة التي قالها ارسطوطاليس في كتاب الشعر « ومن ثم احتاج الشعر ... الى انسان به طائف من جنون » فقوله طائف من جنون تعبير غلط آثره يوبرتر في ترجمته لكتاب الشعر ، أما غيره من المترجمين فقد استعملوا كلمة جنون غير ملطفة ، وهذا لا يؤيدهم الترجمة العربية القديمة . وقد اخطأ التراج حول ما يمتني ارسطوطاليس بهذه الكلمة أي تعني شخصاً تافس القوة العقلية أو شخصاً ملهماً . أما في كتاب الخطابة فانه يقول إن الشعر في يومياته

وقد وسّع في هذه النظرات السيكلوجية الارسطوطاليسية في الفن ونمّاها كتاب المهود الكلاسيكية المتأخرة مثل لونغينوس وهوراس ولكن الخطوة العظمى في النقد النفسي إنما حققها كولردج في « السيرة الأدبية » . فقد تناول كولردج سيكلوجية أرسطوطاليس كما عدّل فيها توما الاكويني وديكارت وهوبز وهارتلي ، دون أن يضيف أحدهم إليها شيئاً هاماً ، وسلّطها على الشعر . وما حال بين كولردج وتحقيق نقد نفسي مكتمل إلا الذي منع أرسطوطاليس نفسه من ذلك ، أي عدم كفاية مألدهم من علم نفسي كمّاً وكيفاً . والحق أن كولردج قد حوّم حول اللاوعي حين أشار إلى « انطلاقات تأملات لا ضابط لها ، وقد تخلّى عنها الوعي الصريح كلّها ، لأنها قد أصبحت شيئاً مجرداً شفافاً ، حين اجتازت حدود قوانا العقلية وأهدافها » ، ولكنه كان قد تقدّم عصره كثيراً إلى حد أعجزه عن أن يفيد من كشفه هذا . وما سبق إليه كولردج في ميدان النقد النفسي الحديث في « السيرة الأدبية » ، اقتراحه على القارئ تجارب مشابهة لتي أجراها رتشاردز في أيامنا ، وفترقه على أساس عاطفة القارئ وتأثره ، بين الشعر والعلم ، وفكرته القيمة الهامة عن الخيال (وقد انفق رتشاردز فيها مجلداً سماه « رأي كولردج في الخيال » ليطوّرها في المصطلح السيكلوجي الحديث) . وهناك معاصر لكولردج يستحق أن يذكر في هذا الفصل وإن لم يكن منه أهمية ، ذلك هو تشارلس لام ، الذي لم يكن صاحب آراء نفسية منظمة ، غير أن جنون أخته الباعث على الأسى ، واضطراب أحواله العقلية ، قد جعلاه مرهف الحسّ على العلاقة بين علم النفس والفن . وقد كتب في مقاله « سلامة العبقريّ عقلياً » خير تفرقة لدينا بين الفن والمرض العصبي وفي « السواحر والمخاوف الليلية الأخرى » قد سبق يونج إلى فكرة النماذج العليا ، حيث يقول :

« إن السحالي والافاعي المتعددة الرموس والوحوش الثلاثية الرموس

والقصص المربعة عن الوحوش المجنحة التي تنفث الروائح القاتلة •
قد تتصور في ذهن الفارق في الحرافقة ، ولكنها كانت هناك من قبل ،
ذلك لأنها نسخ منقولة أو نماذج ، أما النماذج العليا الأصلية فهي فينا وهي
خالدة . وهذه المربعات سواء أكانت سابقة على خلق الجسم أو
وجدت دون أن يخلق ، ف شأنها واحد . لا يتغير »

(ستحدث في الفصل التالي الخاص بالآتسة كارولان سبيرجن عن
والتر وايت W. Whiter الذي سبق كلاً من كولردج ولام سبقاً مدهشاً
إلى النقد النفسي الحديث) .

٤

بدأ النقد المعتمد على التحليل النفسي ، في الأدب ، حين نشر فرويد
كتابه « تفسير الأحلام » سنة ١٩٠٠ . ولما أسماه فرويد عددًا من المظاهر
لعل أهمها ما كتبه عن المشكلات غير الأدبية وبخاصة الأحلام ، وتوازن
القوى العقلية ، ولعراض الأمراض العصبية ، وفي هذه كلها مبادئ يمكن
أن تستغل استغلالاً مثيراً في الأدب . وهذا يشمل « تفسير الأحلام »
نفسه بما فيه من آليات الحلم كالتحليل الكلامي والتحليل المكاني ، والتفصيلات
الثانوية ، والقصص .. ، وهي على ما يظهر الآليات الأساسية في الخلق
الأدبي ، كما تشمل مبدأ الحلم الأساسي وهو تحقيق الرغبة التي يمكن
تطبيقها على الفن ، وكذلك كشوفها القيمة في طبيعة الرمز . أضف إلى ذلك
موثقات أخرى له مثل « قوة الملح الساخر وعلاقتها باللاوعي » و « ثلاث
مقالات في نظرية الجنس » .

• الأريادي Harpyiae وحوش مجنحة لكل منها وجه امرأة وجسم عقاب ومخالب حادة
وهي ثلاثة في عددها تلتد الروائع الملهمة ونفسه كل ما تصيبه .
• اثنان من هذه الاصطلاحات سبق التعريف بها أما التفصيلات الثانوية Secondary
elaboration فهي ما يضيفه القاص من عنده للقصة وبخاصة في تحليل الحلم .

وربما تلا هذه في الأهمية تعليقات محددة لفرويد على طبيعة الفن والفنان . ومقالاته الأولى في هذه الناحية تشمل (١) علاقة الشاعر بأحلام اليقظة (٢) بحوث في سيكولوجية الحب (٣) نظريات حول القاعدتين في وظيفة العقل . بل إن المحاضرة الثالثة والعشرين من كتابه « مقامة عامة في التحليل النفسي » ، وهي ليست من أولى بحوثه وإنما تعود في تاريخها إلى سنة ١٩٢٠ ، لا تزال تعالج الفنان على أنه طفولي مريض في أعصابه ، كما قدمنا . أما أبحاثه المتأخرة وبخاصة في « محاضرات تقديمية جديدة » و « ما فوق مبدأ اللذة » فإنها تنحو إلى أن تتجاوز النظريات الأولى فترى في الفنان مريضاً في أعصابه ، له فنته ، الذي يستطيع أن يفهم من خلاله الحقيقة ويفسرها . وقد أنكر فرويد في خطاب ألقاه في الاحتفال بعيد السبعيني أنه صاحب الفضل في الكشف عن العقل الباطن وقال إن الفضل الصحيح يعود للأدباء . وآخر بابة فيما أسماه فرويد للتقد الأدبي المتصل بالتحليل النفسي هي أحاديثه المحددة عن فنانين بأعينهم وآثار فنية بأعينها . وهذه الأحاديث متناثرة في مؤلفاته على شكل تعاليق موجزة ، بعضها مشمول بسعة الإدراك كذكره هاملت في « تفسير الأحلام » * (وعليه بنى جونز دراسته) وتحليله الملك لير ، وحديثه عن التراجيديات اليونانية في « الطوطم والمحرم » ** ولم يكتب إلا ثلاث دراسات طويلة وهي (١) ليوناردو دا فنشي — دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية (٢) ومقالة عن « دوستوفسكي وجريمة قتل الأب » و (٣) دراسة لقصة ألمانية مغمورة عنوانها غراديفا Gradvia ، ومؤلفها فلهمل ينسن W. Jensen . وهذه الدراسات الثلاث أقام فرويد منهجين من التحليل ، اقتضى اتباعه فيهما خطواته : الأول الباثوغرافيا أو دراسة المريض عصياً ، أو الشخص المريض نفسياً ، مع اتخاذ آثاره

• راجع ما قاله عن هاملت في كتابه « تفسير الأحلام » : ٢٦٤ وما يندعا (ط. هوغارث بلندن)
 ** انظر حديث من التراجيديات اليونانية في كتاب « الطوطم والمحرم » : ١٥٥ (ط. هوغارث بلندن)

الفنية دليلاً هادياً في هذه الدراسة، والثاني: فقد أدبي متصل حقاً بالتحليل النفسي أو دراسة الأثر الأدبي مع استعمال الآليات التي تستعمل في التحليل النفسي أو القروض الاكلينيكية، مفاتيح لهذه الدراسة ..

أما كتابه « ليوناردو دافنشي » فهو في معظمه قصة مرض « باثوغرافيا » (وإن كان فرويد يصّر على أن ليوناردو لم يكن مريضاً في أعصابه بأي حال) . وهو محاولة تعتمد كثيراً على تحليل فذٍّ لذكرى وهمية تخيلتها ليوناردو عن نسري، ويريد العالم النفسي أن يبيّن على أساسها سيرة الفنان وتطوره النفسي، بفهمه مكتوباته الجنسية والفنية المتأخرة . ويسمى فرويد عمله هذا « محاولة في كتابة سيرة » ويصّر على أنها شيء تجريبي، ويخصص أكبر قدر من كتابه ليحزر الجنود الطفولية لما يسميه في تشخيصه « الشلوذ الجنسي المثالي أو البدائي عند ليوناردو ». ولا يهتم فرويد بأثار ليوناردو إلا أن يكشف فيها عن مزيد من الشهادات حول الحياة النفسية للفنان، مقيداً نفسه بالتحفظ الآتي : « عندما يقدر المرء أي استحالة عميقة مرت بها تجربة الفنان قبل أن تتمثل خلقاً فنياً سوياً، يتحتم عليه أن يتواضع في مدى ما يتوقع أن يحققه الدارس، حين يعجز عن أن يكشف عن شيء محدد » . ويهمل فرويد الجوانب الأخرى للأثار الفنية ويبدو أنه يوحى في موطن واحد أنه لا خيرة له في ذلك وأن « طبيعة الاتقان الفني لا يمكن بلوغها عن طريق التحليل النفسي » . ومع ذلك فإن هذا الكتاب في حلود مادته ومنهجه، من أجمل كتب فرويد، وهو إعادة بناء، يكاد يكون معجزاً، لحياة فنان وفكره - فنانٍ معقد مات قبل أربعين سنة .

وأما كتابه « دوستوفسكي وجريمة قتل الأب » فإنه يكاد يقع في منتصف المسافة بين المنهجين، وهو معنيٌّ في الدرجة الأولى ببلوغ الصرع المستيري الذي كان يصيب دوستوفسكي، ورغبته الأوديبية في موت أبيه وشلوذه الجنسي الدفين . غير أنه - على الرغم من قوله « أمام مشكلة

الفنان الخالق ، على التحليل أن يلقي السلاح عجزاً « - ما يزال جيد التلوق لقصص دوستوفسكي من حيث هي آثار فنية باهرة ، مهماً كثيراً بتقديم كل ما يستطيعه في سبيل مشتملاتها ، من حيث علاقتها الرمزية بمرض المؤلف ومن حيث علاقتها الشكلية الخالصة

وأما « الايهام والحلم في غراديفا لفلهم ينسن » فانه تحليل أدبي خالص . ويرفض فرويد أي محاولة للكشف عن عقد ينسن وأمراضه العصبية بهذه الكلمة الموجزة « ليس ثمة مدخل نفذ منه إلى الحياة النفسية للمؤلف » ، ويكتفي بتفسير المبنى السيكولوجي والحلمي في الكتاب محلاً تقنياته الرمزية في الخلط الكلامي والخلط المكاني معمقاً في معناه مقوياً له بعمامة . ويستنتج أن ينسن كان على وعي بحقائق التحليل النفسي ، لا لأنه درس هذا العلم بل لأنه استكشف ذاته ، فما الفنان الا محل نفسي من نوع آخر . والحق أن معالجة فرويد للكتاب مرهفة تبجيلية إلى درجة أنها ليست فرويدية تامة في الحقيقة وهو ينسى أو يتناسى عقدة أوديب في البطل (وفي المؤلف افتراضاً) ورمزية جنسية من الطراز الأول تتصل بامساك الورل . ومن الواضح أن جانباً من الاحترام الذي ناله ذلك الكتاب من فرويد إنما يرجع إلى التطابق الدقيق بينه وبين النظرية النفسية ، فهو إلى حد ما « يوثقها » في سنواتها الأولى (« القصاصون أعوان لنا مفليون وشهادتهم تؤخذ بكل تقدير لأنهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لا تحلم بها حكمتنا الأكاديمية ») ولكن ليس ثمة من كبير ريب في أن غراديفا قصة صغيرة هزيلة سخيفة تستأهل أن تكون مغمورة مهلة ، وأن فرويد في إعلائه منها وتحليله لها ، قد كتب بقلمه قصة خيراً منها .

والحق أن الباثوغرافيا - أو قصة المرض - ليست موروثاً استحدثه فرويد ، وإنما هي استمرار لموروث ذي حلقات كثيرة كان يتألف في القرن التاسع عشر من تشخيصات طبية غير علمية ، يستتج فيها أحد الأطباء ،

ليشبع لفحة العالم الأدبي ، أن شعريرون يدلّ على أنه كان مصاباً بحصاة في المرارة ، وأن بوب كان مصاباً بضخّط عالٍ في الدّم ، ثم استمرّ هذا على يد التفسيرين في صورة سلسلة من التشخيصات النفسانية غير العلمية . غير أن هذه النغمة كانت تتردد بين كثير من تلامذة فرويد ، أكثر من ترددها عند أساتذهم ، بما في ذلك بعض الثوريين منهم ، فهي نغمة حديث بربل Brill — مثلاً — عن حبّ الشعر ، وأنه ليس إلا تعبيراً عن شهوية شغوية أي « مضغاً ورضاعاً للكلمات الجميلة » .

أما العالم النفساني الوحيد الذي قصر جهده على دراسة الفن بدقة فهو أوتو رانك . وقبل أن ينشق عن فرويد ، في أوائل العقد الثالث من القرن ، كتب عدداً من الدراسات الأدبية القيمة المحتملة على التحليل النفسي ، وهي : « الفنان » سنة ١٩٠٧ ، و « أسطورة ميلاد البطل » سنة ١٩٠٩ ودراسة لقصة « لوهنترين » سنة ١٩١٢ و « دافع الزنا بالمحرّمات في الشعر والاسطورة » سنة ١٩١٢ ومقالتان أحدهما في سنة ١٩١٤ والثانية سنة ١٩٢٢ وقد نشرتا فيما بعد باسم « دون جوان وصنوه » Don Juan and the Double . وأكثّر هذه يمكن الحصول عليه بالإنجليزية) . ولعلّ أهمها جيملاً « أسطورة ميلاد البطل » فقد التقط رانك تلميحاً من فرويد بأنه يستطيع أن يجرب طريقة جالتون في خلق نموذج أعلى للميلاد الأسطوري (ويظهر أنه يجهل أنّ مهمة مماثلة قد أداها ألفرد نت على نحو مجزأ مشّت بدراسة حياة البطل كلها) فحقّق رانك دراسةً نفسية مؤثرة في ميدان الأساطير المقارنة ، هامة جداً للأدب ولعلها النواة التي نمت من حولها دراسة

• موضوع « صنوه » — أو القرنين — قد بحث أوتو رانك بتوسّع ، قرن بين « صنوه » والأخيلة في المراهبة والخيال والروح الخائفة ، والاحتقاد بالروح ، والخوف من الموت . وقد كان « صنوه » في البدء أمناً ضدّ تحطم الذات أي انكاراً لقوة الموت ، ولعلّ النفس لم تكن في البدء إلا « صنواً » للجسد أي صورة أخرى منه .

اللورد راجلان القيمة « البطل » سنة ١٩٣٥ .

ويتضمن كتابه « دافع الزنا بالمحرمات » عدداً من التحليلات الأوديبية المثيرة ومن بينها : تحليل لمرحبة يوليوس قيصر من تأليف شيكسبير (وقد بين أن بروتس وكاسيوس وانطونيوس ثلاث شعب من « ابن » قيصر ، يمثل الأول منهما ثورويته ، والثاني شففته ، والثالث تقواه الطبيعية) . وتحليل « لقصيدة بودلير » الماردة » . ثم لما انشق رائك عن فرويد لم يكتب عن الفن شيئاً ذا قيمة إلا قليلاً (٤) وما كتابه الكبير في هذا الموضوع وعنوانه « الفن والفنان » الذي نشر بالانجليزية سنة ١٩٣٢ إلا أطروحة بليدة ، ألمانة الروح في علم الجمال ، تستمد كثيراً من أنثروبولوجيا أحميت بعد أن بردت . وتجعل دافع الفن متركراً على الرغبة في تخليد الذات ، وتحذر من شدة الوعي وازدياده لأنه يقتل الفن ، وتقاوم التفسيرات النفسية في بعض النقاط ، حيث تكون تلك التفسيرات مفيدة قيمة ، كما أنها تحلل التحليل النفسي في مواطن أخرى ، بمغالاتها المتحمسة ، إلى شيء مبتذل سوقي وبخاصة في دراسة هاملت على أنها سيرة ذاتية مباشرة لكتابها .

ولعل من أقيم الدراسات الانية النفسانية التامة التي قام بها محللون أو نفسانيون عتزون ، ومن أبعدا أثراً ، دراسة إيرنست جونز لهاملت في كتابه « مقالات في التحليل النفسي التطبيقي » * . فقد حطم جونز كل نظرية عن هاملت ، سبق اعتناقها ، في مائة صفحة حافلة بالمعرفة ، مكتنزة بالمنطق ، تدل على تضلع في الدراسات الشيكسبيرية ، وعلى الاطلاع الواسع . ثم يقيم جونز نظريته هو ، ويرسي قواعدها ، وخلاصتها أن في المسرحية مبنى أوديبياً هو لا شعوري في هاملت ، لا شعوري في شكسبير ، لا شعوري

(٤) لا أقول إن العلاقة هنا عارضة ، كما لا أقول إنها بالضرورة منفصلة .

* نشرت هذه الدراسة منفصلة في كتاب (١٩٤٩) بعنوان « هاملت وأوديب » Hamlet

في الجمهور ، ثم يزيد زيادة حقيقية في مدى استضافة المسرحية حين يظهر فيها ما عجز عنه كل أحد إلاه ، وهو مدى المقولية والختمية في أحداثها ، مع أنه يترك عدداً من الأسئلة دون جواب . ولم يكتب جوزف تحليلاً أدبياً آخر . مشبهاً لهذا غير أن كتابه يحوي عدداً من مقالات أخرى ، يستغل فيها التحليل النفسي الموحى في ميادين متفاوتة مثل الفن ، والفولكلور ، والتاريخ والسياسة والدين ، بل والصحافة أيضاً .

وثمة كتاب مثل مقال جوزف عن هاملت في حساسيته نحو القيم الأدبية ، ويُعده من مجال الباثوغرافيا ، وإن لم يكن مثله مثيراً في حد ذاته ، ذلك هو كتاب شارل بودوان « التحليل النفسي وعلم الجمال » وهو دراسة مطولة للرمزية الشعرية عند فرايرن ، كتبها رجل كان هو نفسه شاعراً . والتحليل النفسي عند بودوان انتقائي يستمد دون تحيز من فرويد ويونج وأدلر ورائك ورييو . ومع أن كتابه قلما يتجه عنه بكتلته نحو الدراسة النفسية ، فهو عمل هام من التحليل الرمزي المذهب ، مع انطلاقات عارضة هامة ، تعد لإرهاصات بعدد من التقنيات النقدية الجديدة منها : التفسير المتعدد للمعنى ، بمصطلحات متعددة مختلفة ، واستقطاب الصور المشحونة بالعاطفة ، زوجاً زوجاً ، في خطوط متوازية . وشرح ميزة الأصوات والرمزية السماعية . ويؤكد بودوان في بداية الكتاب أن تحليل آثار العبقرية يظهر عبقرية لا مرضاً عصبياً ولكنه يعود فيقع في الخطأ - في الطرف الثاني - ويؤكد عند نهاية الكتاب أن القصيدة : بما أنها « صورة معجزة توضح سيكولوجية السامي » وبما أنها لذلك « حق » ، إذن فهي قصيدة « جميلة » . وبما أن القصائد التي تمضي باسم روايت فرايرن هي التي « تشحن بالمعاني الرمزية أكثر من غيرها » إذن لعل القصائد الأخرى التي تكون مشحونة بالمعاني السيكولوجية هي أيضاً روايت .

وعلى الطرف الثاني من تحليل بودوان لفرايرن يقع كتاب عن بوداير

لأحد بني وطنه ، أعني المحلل النفسي الفرنسي رينيه لافورج فإن كتابه « هزيمة بودلير » *The Defeat of Baudelaire* محض باثوغرافيا ، عنوانها الفرعي « دراسة نفسية تحليلية للمرض العصبي عند شارل بودلير » . وهو بصريح بغيته فيه على الصفحة الأولى فيقول :

ليس من همّي أن أقدر مكانة بودلير في الأدب ولست أرغب في الأخذ بتحليل فنه ، إذ ليس بودلير لديّ إلا إنساناً ، أعني إنساناً مريضاً ، ضحية للحياة ، بين آخرين كثيرين مثله ، فهو صورة لحشد جمّ من يسيء الناس فهمهم . وليس لديّ إلا سبب واحد للحديث عنه قبل أن أتحدث عن غيره ، وما ذلك إلا لأنّي - وشكراً لفنّه - أجد مدخلاً لدراسته ، وأراه من خلال ذلك الفن لا يعزّ على الفهم .

ولم يخف لافورج أنه لا يرى في قصائد بودلير ويوميّاته ومقيّداته وفي السيرة التي كتبها بورشييه شيئاً سوى مقيّدات اكلينيكية فوجد أن بودلير كان مصاباً بعقدة أوديب ، وعقدة ماسوشية مع أخيلة الغرب بالوسط ، وجلد عميرة ، وبشلوذ جنسي كمين ، ونقص في عضو التناسل ، وربما كان مصاباً بالعنة وبالتهيج عن طريق النظر إلى الأوضاع الجنسية (والأخيرة مبنية على تجربة في الطفولة ، حلسية إطلاقاً) . ويرى لافورج ، وهو يؤكد دائماً أن غاياته من تأليف الكتاب تشمل تحذير رجال التعليم من أن يخوفوا الأطفال ، وتحسين معاملة المجرمين . ويرى أن الفنان مريض « متميز » يستطيع أن يخلق فناً ، وما الشكل الشعريّ إلا وسيلة تختفي المرض العصبي عند الشاعر حتى يعزّ كشفه إلا على الاكلينكيين ، وفي هذا القدر من الحديث عن الكتاب كغاية ، في معرض الكلام عن التقدير الأدبي .

ولا نستطيع هنا أن نقف إلا على مثلين آخرين من بين العدد الوفير من الدراسات الأدبية التي قام بها أطباء يعملون في حقل التحليل

النفسى لتمثل بهما على التطبيق الدارج بأميركة أولهما ما كتبه لورنس س. كوبي تحت عنوان « أدب الرعب » فقد نشر مقالين بمجلة Saturday Review of Lit. ١٩٣٤ أحدهما عن « المعبد » Sanctuary لفولكنر Faulkner والثاني عن « ارض الله الصغيرة » God's Little Acre لكولنول Caldwell * (ووعده بواحد ثالث عن همنجوي ، ولكنه لم يظهر أبداً فيما يبدو) . وأثار بضعة نقاط جيدة ، وبخاصة في المقال الخاص بفولكنر ، ومن تلك النقاط : حديثه عن توتر الرعب والقلق في الأدب الأميركي المعاصر ، وإصراره على أنه لا يحلل المؤلفين تحليلاً نفسياً ، وأن القول بأن « المعبد » ليست إلا سلسلة من أوهام العنة المذكرة ، ليس هو مثل أن تقول إن فولكنر كان عنياً ، وإنما كان يتخيل ذلك فحسب . ومنها الرفض الضروي لدعوى فولكنر بأن الكتاب ليس إلا عملاً بليداً لا معنى له . ثم ينهي دراسته هذه النظرية المفرقة في التبسيط : وهي أن « بوبي » هو الذات غير العاقلة و « بنو » هو الأنا والرعاع هم الذات العليا ، وهذا مثل على المصطلح ، وإلى أين يؤدي ، إن لم يكسح جماعه . وتكمل القطعة التي كتبها عن كولنول بعض هذه الموضوعات ولكنها أقل احتفالاً بالأثر الأدبي نفسه ، منها بالكشف عن طبيعة الفحش المقدع ، ومضمونات رد الفعل له في نفس القارئ . وأقرب إلى طبيعة الأدب من هذين ، وإن كان قاصراً على الباثوغرافيا ،

* فولكنر ولد سنة ١٨٩٧ وأصبح لفتات في الحرب العظمى الأولى ولما عاد إلى موطنه عمل نجاراً ثم اشتغل في الصحافة ، واتصل بشروود أندرسون وقارئ أسلوبه وطريقته . أما قصة « المعبد » (١٩٣١) فلها قصة رعب ساحق كتبها ليكتب ما لم تكتبه له قصصه الأخرى من مال ، وقد كانت نقطة تحول في حياته الأدبية .

وكولنول قصاص أميركي آخر ولد سنة ١٩٠٢ وأكثر قصصه عن قراء البيض وكذلك هي قصة « ارض الله الصغيرة » (١٩٣٣) وهي تظهر روح الفكاهة منه كما تفصح عن ثقته على التشاروت الاجتماعي بين الناس . وقد ساهم كذلك لأن يظل قصته وهو رجل متدين كان دائماً يفرز فدائناً من أبرهه ويصل إليه الكنيسة .

مقال "لشاول روزنستاين عنوانه « شبح هنري جيمس » نشر في «الشخصية والخصانية» Character and Personality عدد ديسمبر ١٩٤٣ وأعيد طبعه في مجلة البارتران خريف ١٩٤٤ . ويستخدم هذا الناقد بعض أقاصيص جيمس ليبني منها جيمس الذي يعاني قلق الخصاص ومركب النقص مع ازدواج جنسي طبيعي « وهو احتمال نظري » . وعلى الرغم من هذه التذكيرة الاكلينيكية الضيقة ، وهذا التلميح الحر باستعمال مصطلحات مثل « الكبت والاحباط والتسامي والمغالاة في التعويض » فإن دراسة روزنستاين الحقة للقصاص بالغة الحداثة والحس بالقيم الأدبية ، وهي مثل يرينا إلى أي مدى يكون هو ومن على شاكلته مفيدين لو سلطوا منهجهم على تحليل الأثر الفني وشكله لا على مؤلفه (وكم كان روزنستاين مفيداً لو أنه مثلاً حاول أن يتحدث لنا عن أسلوب جيمس الباروقي المتأخر وعن نواحي الاختفاء والتهرب فيه) .

إن الأدباء المحترفين الذين اعتمدوا فرويد والتحليل النفسي ليكاد يقصر عنهم الحصر . وأول استخدام صحيح للمبادئ النفسية تم سنة ١٩١٢ في مقال لفردريك كلارك برسكوت عنوانه « الشعر والأحلام » نشره بمجلة Journal of Abnormal Psychology وأعاد طبعه في كتاب سنة ١٩١٩ . وقد تناول برسكوت كتاب « تفسير الأحلام » لفرويد ، ولم يكن يومئذ قد ترجم إلى الإنجليزية فطبقه تطبيقاً منظماً في تفسير الشعر ، فوجد أن الشعر ، كالحلم ، تحقيق مقنع لرغبات مكبوتة ، وألمح إلى أن الآليات التي وجدها فرويد في « العمل الخلمي » قد تكون هي الآليات في « العمل الشعري » . وفي الوقت نفسه حاول أن يؤيد كثيراً من جدليات فرويد الجليدية المزعجة ، وأن يوثقها بالاقتراسات من الأدباء على مر العصور : وإذا استثنينا التطبيق الميكانيكي نوعاً ما ، واعتقاده أن الشعر « هرب من الواقع » ، واحتقاره « لمعنيات » كولردج في الوهم والخيال . فإن كتاب

برسكوت بداية هامة ، اعتمدت عليها الأعمال التي جاءت من بعد اعتماداً كبيراً . وفي سنة ١٩٢٢ نشر « العقل الشعري » وهو معالجة أوتي ، غير أنها على الرغم من بعض الأمور القيمة ، ومنها الإرهاص ببدأ « الغموض » الذي عاجله امبسون ، والنصر على تكثر المعنى ، فإنها تمثل انحداراً واضحاً ، مع المغالاة في الأخذ بالتحليل النفسي الفرويدي ، ليُجعل ملائماً للصوفية الرومانتيكية وعبادة شلي .

ومن أولى المحاولات التي بلغها رجل غير محترف في استعمال مبادئ التحليل النفسي لنقد آثار أدبية بأعيانها محاولة تمت سنة ١٩١٩ في كتاب لكونراد أيكن عنوانه « شكيات : ملاحظ في الشعر المعاصر » . فلم يتفق أيكن بنظرة فرويد في الفن فحسب بل حاول أن يوفق بينها وبين نظرية كوستيلف التي تعتبر الشعر تفريراً آلياً للكلمات ، وبينها وبين مبدأ بافلوف عن الرجع المنضبط ، وتنف أخرى من السيكلوجيا « المشكّلة » . ولم ينجح عن هذا الخليط استبصار كثير ، ولكن أيكن أخذ من فرويد التزعة الأساسية للنقد المعاصر ، سابقاً قوله رتشاردز ذات التأثير الواسع بوضع سنوات أي : ان الشعر نتاج إنساني ، يبدّ كغيره من ضروب النتاج حاجات إنسانية ، وله أصول ووظائف يمكن الكشف عنها ، وتعريضها للتحليل .

وقد كان روبرت غريفز من أوائل الانجليز الذين ينوون الناس النقد المتصل بالتحليل النفسي في سلسلة من الكتب تشمل : (١) « في الشعر الانجليزي » (١٩٢٢) On English Poetry (٢) « معنى الأحلام » The Meaning of Dreams (١٩٢٤) (٣) « اللاعقلانية في الشعر » Poetic Unreason (١٩٢٥) . وقد حاول غريفز دراسات نفسية مسهبة لقصائد معينة وبخاصة في « معنى الأحلام » حيث حلل قصيدة كيتس « السيدة الجميلة التي لا رحمة لديها » وقصيدة كولردج « قبلاي خان » وقصيدة من نظمه . وربما لأن غريفز استبعد

تجديد ويونج مفضلاً عليهما النظريات النفسية لرفرز ، متكئاً على انفصال
 الروابط في الشخصيات اللاشعورية ، والتجارب الصلدة * ؛ وربما لأنه
 حاول أن يربط أحسن الشعر بأحسن أنواع الصراع الذاتي اللاشعوري ، وربما
 هذا أقرب الاحتمالات - لأنه جمع بين الجهل والسلطة إلى درجة مذهشة ،
 أقول - ربما لكل ذلك كانت نتائجه بشعة ولمهاهي التي خذلت الجهود الانجليزية
 بعده عن الغرب في هذا السيل . (إن التطبيق الوحيد لمبادئ التحليل النفسي
 على أحد الآثار الفنية - التطبيق الذي نصح نجاحاً كاملاً على يد ناقد
 انجليزي - هو مقال وليم امبسون عن « أليس في بلاد العجائب » ، وسيكون
 موضوع حديثنا في الفصل المخصص لامبسون)

ومثل هربرت ريد الانجليزي موقفاً خاصاً محيراً فلم يكتب أحد بمثل
 حماسه عن أهمية التحليل النفسي ، بل أهمية كل العلوم النفسية ، في الحقيقة ،
 للأدب والتجديد الأدبي . فهو يقول إن على الناقد أن يلتقط من السيكلوجيا
 ونخاصة التحليل النفسي « ألم أسلحته » ، وإن الناقد قد يسأل في بعض المجالات
 أسئلة لا يجيب عليها إلا علم النفس ، وإن علم النفس قد استطاع أخيراً أن
 يفسر خفايا علم الجمال مثل مبدأ التطهير ، وما أشبه . وقد كتب ريد في مقال
 له عنوانه « التحليل النفسي والنقد » ، نشر في كتابه « العقل والرومانتيكية »
 Reason and Romanticism (ثم وسعه من بعد وسمّاه « طبيعة النقد »
 وضمّنه كتابه « مقالات مجموعة في النقد الأدبي » .) - كتب حجباً
 مستقلة مقنعة ، غاية في ذلك ، في سبيل النقد المعتمد على التحليل النفسي ،
 ونصّ على الانتقائية والاعتدال ، وبيّن محدودية التحليل النفسي وأخطاره ،
 كما بين إمكاناته الهائلة . غير أن المحير في كل هذا أن ريد لم يطبق إلا

* التجارب الصلدة Traumatic experiences هي تلك من حوادث مرعبة مثل صدام
 قاطرة لأرأي أنى مشابه يصيب الجسم ولكنه أيضاً يصيب القوى العقلية فيخل وظائفها ويحدث
 فيها اضطراباً . وقد أحدثت الحرب كثيراً من هذه الحالات « التروماتية » .

قليلاً من نصائحه للناس . فإذا استثنينا كتابه عن وردزورث ، ومقاله الطويل عن شالي ، ودراسته للأخوات بروثي ، وليس فيها جميعاً دراسة عميقة أو شاملة الاحراك ، وإذا استثنينا ترديده الكثير لبعض اصطلاحات فرويد واصطلاح يونج « انطوائية » و « انبساطية » وجدنا أن ما أنتجه ريد مضى دون أن يمس التحليل النفسي ، فيما يبدو . فهو مثل موسى النبي ، رأى أرض الميعاد ولكنه لم يحاول أن يدخلها . وكذلك و.ه. أودن ، فانه حلل قيمة فرويد للفن ، في مقاله « علم النفس والتقن اليوم » ، الذي نشر في مجموعة « الفنون في أيامنا » — تحليلاً لامعاً ، دون أن يفيد كثيراً من الطريقة النفسية في نقده .

وحال ليونل ترلنج بأمركة مشبهة لحال هذين الناقدين الانجليزين : فقد كتب تقديراً بالغ الجودة لقيمة فرويد في الأدب وعلم الجمال ، مبرزاً معرفة واسعة بمؤلفات فرويد ، بمجلة Kenyon Review ربيع ١٩٤٠ * ، وأشار إلى أن فرويد في بعض الأحوال يرى العقل الانساني عضواً صانعاً للشعر ، في الحقيقة ، وأن التحليل النفسي على هذا هو علم المجازات والكنائيات . ثم أخذ يضرب حول هذه الحقيقة نطاقاً من التضييقات ناشئة عن ميل مناقض رآه في فرويد ، أي نظرة تحقير للفن ، فإذا به ينتهي إلى الوقوف « على الحياء » . وتعكس دراسته لماثيو آرنولد وإ.م. فورستر ، هذا التوزع في ذهنه ، ومع أن استغلاله للاستبصارات النفسية واسع إلا أنها لتبدو لديه دائماً تجريبية قليلة الحماسة ، وأحياناً تولد ميتة .

ومن النقاد الأميركيين الآخرين الذين حاولوا الافادة من التحليل

* أعاد ليونل ترلنج نشر مقاله عن «فرويد والأدب» بمجلة Horizon سبتمبر (أيلول) ١٩٤٧ ثم ضمنه كتابه «الخيال الحر» The Liberal Imagination وفي هذا الكتاب أيضاً مقال آشر بنون «الفن والمرض العصبي» ، كما أن لهذا الناقد كتباً بعنوان «فرويد وأزمة الثقافة عندنا» (بوسطن : ١٩٥٥ الطبعة الثانية) .

النفسى ، اثنان هما إدموند ولسن وفان ويلكبروكس أما الأول فقد ترايد إقباله على التحليل النفسى حين تخطى عن الماركسية ، وأما الثانى فقد انتقى نفعاً طيبة المذاق من كل أنواع التحليل النفسى ليلفظها جميعاً في النهاية . وهناك أيضاً ولیم تروي الذي كتب قطعة واحدة - على الأقل - في التحليل النفسى ، عن عقدة أوديب عند ستندال . ومن التأثيرين بىروكس اثنان هما فرائك وممفورد أما فرائك فقد غاص يفتش عن أغمض المجالات في التحليل النفسى ، ليثبرأ منها جميعاً من بعد - لأن المحللين النفسيين « ذوو ضحالة فلسفياً » - ويختار بدلاً منها صوفيته الخاصة - أعني القدس ، والحياة الخبيثة ، والروح الرياضية . وأما ممفورد فقد التقط سيرة ملفيل السخيفة الغنائية التي كتبها ريموند ويفر بعنوان « هرمان ملفيل ، البحار والمتصوف » . وبنى عليها دراسة أسخف وأشد غنائية بعنوان « هرمان ملفيل » وهي حافلة بمبادئ فرويدية غير مهضومة وبلوق رديء ساذج (من أقواله فيها : « ربما » كانت زوجة ملفيل « شديدة الحياة لا نحسن الاستجابة في الحب » .) وهناك بضع سير أخرى مؤسفة على التحليل النفسى ظهرت في العقد الثالث والرابع من هذا القرن ، ويسلو أنها أحسن وأفند إدراكاً ، مثل سيرتين كتبتهما كاترين أنتوني : احداهما سيرة مارغريت فلر ، والثانية سيرة لويزا ماي ألكوت ، ومثل دراسة روزاموند لانغبريدج R. Langbridge لشارلوت بروثي . ومثل سيرة بو التي كتبها جوزف وود كرتش J.W. Krutch ، مع أنها جميعاً كان من الممكن أن تنتهي بصورة من صور أغلوطة « ليس إلا » التي أنبى بها كرتش سيرة بو إذ قال « إذن فنحن قد تبعنا فن بو حتى رددناه إلى حال شاذة في أعصابه » .

وهناك ما هو أردأ من كل ما تقدم في النقد الأميركي المعاصر الذي حاول الاستفادة من التحليل النفسى . وأكبر الآثمين هم المتحدثون عن الجنس

« هوية » لا علماً ، و « المتوصفون » في النقد ، ونمطهم متمثل في كتاب « التعبير في أميركا » Expression in America تأليف لودفيج لويزون (من أمثلته فيه « إن ثورو — مثلاً — غراً لثي ، محشو بالمكثوتات إلى حدِّ العنة النفسية ، وإلا فهو ضعيف الباه ضعفاً لا يرجي له شفاء ، وهو يفضح عوار كل أديب أميركي على هذا النحو) . وفوق هذا المثل يبضع درجات فقط دراسات : كدراسة توماس بير هنري آدمز المسماة « العهد الزاهي » ، حيث فسر بير شخصية المدروس تفسيراً جنسياً مباشراً . وكدراسة فان دورن التي فضح بها دعوى شعر وتمان وأفكاره على أساس من شلنوده الجنسي ، وكالتفسيرات الجنسية للأدب كله على يد إدورد دلبيرغ في « أنحيا هذه العظام » Do These Bones Live ، باسم المعاداة للتحليل النفسي ؛ وكهولة تولستوي : إن أعمق ألم المرء هو دائماً مأساة غرفة النوم .

وقد سلطت على الفن علوم نفسية أخرى إلى جانب التحليل النفسي وأحرزت قسماً طيباً من النجاح ، في عصرنا . وربما كان أبعدها أثراً سيكولوجياً برتشاردز المتكاملة التي تستمد من سيكولوجيا طب الأعصاب ، وسيكولوجيا السلوك والتحليل النفسي والجنشطات ، وملاحظه التجريبية (التي نتحدث عنها فيما يلي في الفصل الخاص برتشاردز) . أما كنت بيرك الذي توسع في الاستمداد من فرويد ، وكتب أحلق تحليل أعرفه عن مشتملات التحليل النفسي والتعديلات الضرورية لها إذا شئنا استخدامها في النقد في مقاله « فرويد — وتحليل الشعر » الذي نشر في « فلسفة الشكل الأدبي » The Philosophy of Literary Form — فانه أيضاً استمد من كل مدرسة نفسية حديثة ليحقق سيكولوجيا متكاملة بسميها « السيكولوجيا المبنية على علم الظواهر » وهي مؤسسة على الجنشطات في الدرجة الأولى ، ونجد عن « رقة ما هو استبطاني محض » وتجناب « جذب ما هو سلوكي محض » كذلك ؛ (ستحدث عنها فيما بعد أيضاً) :

أما المدرسة الجشطالتيّة فإنها فرع نفسي ذو بوادر طيبة للنقد الأدبي - فيما يبدو - مثلها مثل التحليل النفسي على الأقل. ولكنها حسب ما أعلم لم تطبق على الأدب تطبيقاً احترافياً مباشراً إلا قليلاً (٥) . ويبدو أن سبب ذلك إنما يرجع إلى النص على العلم التجريبي ، وهو ما دعا إليه مؤسسو النظرية الأولون مثل ماكس فورتايمر M. Wertheimer وكورت كوفكا K. Koffka وولفغانغ كوهلر W. Köhler لتفضيلهم الظواهر التي يمكن التثبت منها موضوعياً عن طريق التجارب المنضبطة . وحتى اليوم ظل اهتمام هذه المدرسة واقفاً عند حدود العقل الواعي ، وعمليات مثل « الإدراك » و « التعلم » ، تَرَدُّ واضحةً في كتاب فورتايمر « التفكير المشعر » *Productive Thinking* حيث يتناول أمثلةً من العمليات المعقولة في النظريات الهندسية ، وفي كشف ابنتين للنسبية ، لا من مظاهر أقل معقولة وأبعد عن دائرة التثبت واليقين ، كالصور الشعرية أو استكشاف شيكسبير للملك لير . ومع هذا فإن الفكرة الأساسية في هذه المدرسة وهي أن ردّ الفعل إنما يكون للكلّي المتكامل أو ما يسمّى جشطالت التجربة لا « للدافع »

(٥) صدرت بضعة مؤلفات جشطالتيّة عن الموضوع العام للفن ومنها :

(١) A. I. ريز : سيكولوجية الإبداع الفني . *A Psychology of Artistic*

Creation .

(٢) فروغ ولف : التعبير عن الشخصية *The Expression of Personality*

(وهذا الكتاب مع أنه في معظمه يبالغ في التبريرات الذاتية مثل

التي والكلام فإن له ارتباطاً واضحاً بالتعبير الجمالي .)

(٣) رودولف آرنهايم : الجشطالت والفن (مقال نشر في مجلة علم الجشطالت

J. of Aesthetics خريف سنة ١٩٤٣)

كما أن آرنهايم اليوم يدرس نظرية الجشطالت في سيكولوجية الفن بالمدرسة الجديفة للأبحاث الاجتماعية وقد أسهم بمقال عنوانه « ملاحظ سيكولوجية على العملية الشعرية » نشر في « الشعراء حين يتفكرون » *Poets at Work* وهو مجموعة قام بتنسيقها تشارلس د. أبوت من أوراق الشعراء وسوداتهم بمكتبة جامعة ييلو .

المفرد ، وأنه في الحالة هذه يكون الكل أكبر من مجموع الأجزاء وأنه يتحكم في طبيعتها - إن هذا كله ليدو مرتبطاً تماماً بمشكلات الأدب والفن . والحق أن مبدأ الجشطالت عن الكلي المتكامل إنما استوحى في نواته من الطبيعة الشكلية للفن حين تعرف فون اهرنفيل Von Ehrenfel إلى أنه حين يغير مكان اللحن الموسيقي وتغير أيضاً النغمات التي يتألف منها ذلك اللحن* فإن الصفة الجشطالتيه له Gestaltqualität لا تتغير لأن العلاقات بين النغمات ظلت محفوظة . وربما كانت مشكلة الفنان في قفل النموذج الأساسي لتجربته خلال وسيط ليست له فيه تجربة وبخاصة إن كان وسيطاً يستغل معنى مغايراً (كمنظر طبيعي في قصيدة شعرية أو أغنية طير في تمثال منحوت وهكذا) - أقول ربما كانت مشكلة الفنان في هذا هي بالدقة مسألة هذه الصفة الجشطالتيه ، وإذن فهي مجال تستطيع فيه سيكولوجيا الجشطالت أن تكون مثمرة بخاصة . هذا وإن هيكلها النظري الذي ينص على مبادئ « الحقل » يستطيع أن يمد النماذج السلوكية للعقل اللاواعي ، وهي ذات صيغة كلية أيضاً ، وأن يدرك نظرياً أن العلاقات المتبادلة في المجاز الشعري إدراكات « مثمرة » للشعر مثلها في ذلك مثل العلاقات الرياضية التقليدية في مجال العلم* . ولا ريب في أن الجشطالتيين

* قد يكون من المفيد هنا أن ننسج تعليقاً موجزاً يوضح للقارئ في شيء من التبسيط نشأة مذهب الجشطالت وأسسه فنقول : هناك سؤال خالده هو : ما هو الشيء الأساسي الأولي الهام في الطبيعة ، ونستغل الإجابة عليه أحد طريقتين الأول : القول بأن الشيء الهام هو « الناصر » أو الجزء وهذا هو الاتجاه الجزئي أو « الذري » والثاني : أن الشيء الهام هو الكلي أو النموذج أو هو المركب في مقابل البسيط . وبين الجوابين انفصال حاد ، فهما صندان متطابقان يختلفان اختلاف الليل والنهار وبينان تباين الاشتراكية والفردية . أما أصحاب الجواب الأول فيبحثون عن كيفية التقارب والتجاذب والترابط بين الأجزاء ، وأما أصحاب الجواب الثاني فيبحثون عن التأثير والسلوك والحركة في الكليات ولا يبحثون عن الترابط لاقتحامهم أنها نشأت مترابطة . وقد كانت السيكلوجيا في القرن التاسع عشر ميكانيكية* ولكن حين استكشفت فكرة « الاستمرار » بدأ السيكلوجيون يتحولون إلى النظام الكلي أو العضوي Organismic ثم تلا ذلك استكشاف فكرة « الوحدة » وهذه أدركت =

التكاملين الشبان وهم أتباع المرحوم كرت لفن (الذي قال في « مبادئ السيكولوجيا الطوبولوجية » : « إن الاقتراب الوحيد من المشكلات العميقة إنما هو العمل اللامع الذي قام به فرويد ») والجشطاتين الاجتماعيين مثل س.إ. آتش وج. ف. براون — لا ريب في أن هؤلاء حين يوجهون انتباههم إلى علاقات المبنى ، والكليات و « الحقول » و « الطوبولوجيا » في الآثار الأدبية ، ويلتقط النقاد المحترفون منهم استبصاراتهم ويوسعون فيها ، عندئذ يفتتح أمام النقد الأدبي مجال جديد ذو قيمة هائلة .

٥

بقيت بضع مشكلات يثيرها كتاب الآتسة بودكين والنقد النفسي عامة ، في حاجة إلى شرح . وفي أولها المنحى الأخلاقي والديني الموجود في كتاب « النماذج العليا في الشعر » وإن لم يكن مزعجاً . غير أنه مزعج متطفل جداً في كتابها الوحيد الآخر * ، وهو كتيبة غميمة للآمال نشرت سنة ١٩٤١ وعنوانها « البحث عن الخلاص في مسرحيتين : قديمة وحديثة »

The Quest for Salvation in an Ancient and a Modern Play وفيه تقارن الآتسة بودكين بين مسرحية « يومنيدس » Eumenides لاسخيلوس و « اجتماع

== باستكشاف أهرنفل لمساهم « الصفة الجشطانية » لتحقيق كثير من السيكولوجيين من أن العمليات السيكولوجية لا يمكن تفسيرها بتحويلها إلى عناصرها بل أن الحالة العقلية ذات خاصية ذاتية تسمى « Field Property » وكان أول من انفصل عن السيكولوجيا الميكانيكية في المانية فرتايمر وكوفكا ثم جساء روبن . فغاب الألكسار المتعارفة عن الإدراك والذاكرة ، وكان لفن يعمل مع كوهلر في برلين ؛ فطبق تقنيات الطوبولوجيا على مشكلات السلوك للوجه الثاني ؛ ومن هنا نشأت السيكولوجيا الطوبولوجية ، والطوبولوجيا هي العلم الرياضي للعلاقات المسافة ، فتلقيها على النواحي النفسية معناه دراسة الظواهر النفسية وتفسيرها على أساس « إقليمي » في مسافة هذه الحياة .

• قوله « الوحيد » يصدق حتى تاريخ تأليف هذا الكتاب ؛ غير أن الآتسة بودكين ألغت بعد ذلك كتاباً آخر بعنوان « دراسة لصور النموذجية في الشعر والدين والفلسفة » Studies of Type — Images in Poetry , Religion and Philosophy .

شمل العائلة « Family Reunion » لاليوت بما في كل منهما من وسائل الخلاص المتباينة . وهي ترى أن الخلاص في مسرحية اسخيلوس جماعي وتاريخي ، وذلك حين تحول الربة آثينا ربات النعمة Brinyes إلى ربات الرحمة Bumenides * ، وينجم عن ذلك أن تنعم الهيئة الاجتماعية بنظام جيد من العدالة . وتقرر الآنسة بودكين أن الأزمة في مسرحية اليوت جماعية كما هي عند اسخيلوس ومع ذلك فإن خلاص البطل عنده في النهاية فردي روحي كلياً ، في مصطلح من علاقات ذاتية جديدة ، واستبصارات سيكولوجية تهدأ بها ثورة « ربات النعمة » الذاتية عنده . وعلى ما في هذه المقارنة من قوة تبني الآنسة بودكين استكشافها للفرق بين العصر الاثيني وعصرنا من حيث الأخلاق والعدالة والسلام فتقول :

لا ريب في أننا نعلم ابتداءً أن الشاعر المعاصر لا يستطيع أن يكتب في مثل هذا المزاج المهتلل ، كالذي كان يمتلك الاثينيون أيام اسخيلوس ، فيما يبدو . فالشاعر آنذ كان يستطيع أن يشكل روايته المسرحية ليرفع الحجاب عن حقيقة بني وطنه ، ويشاركهم أفراحهم بعظمة ما استطاعت أن تحفقه مدنيتهم . إن تقدم الروح الانسانية ، الذي حققته آثينا ليقود أفكارنا إلى عصرنا ، إلى تقدم أعظم نحمله في أنفسنا ، وإن يكن ما يزال بعيداً عن التحقيق — إلى مجلس أو حكومة إنسانية ، تضع العدالة مكان العنف بين الشعوب

* الأصل في تسميتهن Bumenides يدل على الرحمة ، ولكن هذا الاسم اخطأ بأسمائهن الأخرى التي تدل على النصف والانتقام وقد سمين ربات الرحمة حين كففن عن تعذيب أورست ، فغضب لمن القرايين وبني لمن هيكلا ، وكانت عبادتهن عامة ، ويحاذر الناس من تسميتهن بأسمائهن أو من النظر المسد إلى هياكلهن ، ومع القرايين من التماذج كان العباد يقدمون الأرز والزعفران ويريقون الحمر والعسل ، ولا يقوم بتقديم القرايين في اثينة إلا الاحرار الفضلاء الذين يحبون حياة نقية .

في كل العالم ، ولو أننا نجحنا في تكوين هيئة تهديء أحتاد الشعوب مثلما حدثت بين أبناء الوطن الواحد ، فقد تشكل لنا في الشعر أسطورة عن التدخل الإلهي لتعكس لنا نصرنا الجماعي . ولكن في هذه الساعة القائمة من مقدرات العالم إن ' خلكن ' لنا شاعر من شعرائنا أسطورة عما حققناه من خلاص ، فان رمزه لا يستطيع أن يعكس إلا نصراً فردياً روحياً .

وما تزال الآتسة بودكين في « البحث عن الخلاص » مهمة إلى حد ما بالدراسات النفسية ، وما تزال تقتبس من فرويد ويونج بل إنها تقترح نموذجاً أعلى لربات النعمة — نموذج الطاقة العاطفية المتركة في رابطة شريرة ، الفادرة على أن تستحيل إلى رابطة خيررة . ولكنها عضو على انحائها الجديد تكثر الاقتباس من المبادئ الصوفية المتنوعة ، وهذه تشمل كتاب جون مكيري « مبني التجربة الدينية » *The Structure of Religious Experience* وكتاب « الأخلاق » هارتمان ، ومبدأ هوايتهد « القاعية العليا » في كتابه « المراحل العملية والحقيقة » *Process and Reality* . وتلتقط من هارتمان فكرته عن « المهمة فوق الجمالية للشعر بمنح » نفسية المجتمع المرجوة ، وحدة محسوسة وشكلاً — أي مثلاً — علياً تنزغ في الوعي الأخلاقي للهيئة الاجتماعية . وعلى قوة هذا المفترض ، تعترف أن كتيبتها ليست دراسة جمالية وإنما هي دراسة فوق — جمالية ، محاولة لكشف « حقائق من حقائق حياتنا العامة خلال شعر هاتين المسرحيتين » . ومهما يكن هذا قيمياً للأخلاق والدين والقانون الدولي ، فانه يلبو في معظمه مجانبة لمهمة الناقد الأدبي .

وثمة مشكلة كبرى يثيرها استخدام الآتسة بودكين للنماذج العليا البوحيية

في النقد ، وتلك هي علاقتها بالفولكلور والأنثروبولوجيا . وواضح أنها مدينة - طبعاً - لفريرز حتى إن مراجعة موجزة لكتابتها نشرت في London Mercury غفلاً من الامضاء تبدأ بهذه العبارة « تحت الظل الممتع » للعصن الذهبي » الذي ألفه فريرز ... » . وتستمد الآتسة بودكين كثيراً لا من فريرز والأنثروبولوجيين المتأخرين ، مثل إميل دوكهايم وج. اليوت سميث وروبرت بريفولت والكستلر جولد نفيرز ، فحسب ، بل إنما على التعيين تستمد من تلامذة المدرسة الأنثروبولوجية العاملين في حقل الفن والدين القديم مثل جلبرت مري ، وفرانسس كورنفورد وجين هاريسون و.ر. ماريت وجيمي وستون . وتفيد من كورنفورد بوجه خاص لأنها ترى في مبدأه عن « القوة الروحية » المستمدة من « العاطفة الجماعية والفعالية الجماعية للمجموع » إرهاباً باللاوعي الجماعي عند يونج ، كما تجد أن مري قد أرهص بالنماذج العليا في فكرته عن « المواقف المنفرسة عميقاً في ذاكرة الجنس والتي كأنها مطبوعة في كيائنا العضوي الحي » .

إن محور فكرة الآتسة بودكين هي التكوين الشعائري للفن ، وهي الفكرة المرتبطة بمدرسة كيمبرج ، وحين تغلب الصبغة الفكرية على ما تكتبه وتبتعد عن الذاكرة البيولوجية وهي فكرة يونج الصوفية فلها تترك أن انتقال نماذجها العليا إنما هو انتقال شعائري ، وتقول : « قد يمكن أن أثراً مثل هذا يستطيع أن يمر - وقد تجسده الموروث - في العاطفة المنقولة أولاً خلال الشعائر المصحوبة بالخرافة والأسطورة ، ثم من خلال الشعر الذي يحفظ بأثر الشعائر مثلما تحفظ بها قصيدة فرجيل » . وفي ملحق بكتابتها عنوانه « النقد والشعائر البدائية » نجعل اعتقادها بالأصول الشعائرية للدين والفن أمراً جلياً وتدافع عن إشارات اليوت إلى الشعائر القديمة في قصيدة « الباب » ضد نقد أليك براون ، وترى أن

تلك الاشارات تضفي شيئاً على سحر القصيدة وجعلها لا أنها تنف من التعامل المصطنع .

وبين الدراسة التكوينية للأدب الشعبي في اصطلاحات الاصول الشعائرية ، وتحليل وظيفته في اصطلاحات الحاجات الاجتماعية والسيكولوجية رابطة ضرورية محتمة ، تجعل سيكولوجية يونج أو أي سيكولوجية جماعية ، لازمة للنقد الشعبي ، يمثل لزوم الاثنروبولوجيا التي كوّنها فريزر . فالناقد الشعبي الذي يدرك هذا لا بدّ من أن يتجاوز الآتسة بودكين ، في رفض فكرة فرويد ويونج ، عن الذاكرة الموروثة ، ويعالج الحاجة السيكولوجية لهذه النماذج الشعائرية على أنها تتجدد في كل جيل بتأثير ثقافي ، مثلما ألمحت الآتسة بودكين في العبارة التي اقتبسناها منها قبل قليل . فليست النماذج العليا أساساً للأدب فحسب ، كما بينت الآتسة بودكين بتوفيق عظيم ، بل إن الأدب - لعصرنا على الأقل - هو واحد من أعظم المكتسرات للنماذج العليا .

ويبقى بعد ذلك مسألتان عامتان أثارهما النقد النفسي : المشكلة الأولى جديدة على عصرنا وهي نقد الأديب الذي كان له تمحّس وثيق بالأدب المنبني على التحليل النفسي . وقد أثار هذه المشكلة فردريك ج. هوفمان في كتابه « الفرويدية والعقل الأدبي » Freudianism and the Literary Mind وذلك أثناء بحثه عن أثر فرويد في أدباء مثل جويس ولورنس ومان وكافكا ، ويتحدث عنها وليم يورك تيندال في كتابه « القوى في الأدب البريطاني الحديث » Forces in Modern British Literature أثناء الحديث عن ديلان توماس وأتباعه . وربما انساق إليها ورتام عند الحديث عن ريتشارد رايت لو أنه شاء أن يحلل كتاباً من كتبه التي صدرت أخيراً واستعمل فيها كشف التحليل النفسي ، داعياً عامداً ، مثل كتابه « الرجل الذي عاش تحت الأرض » The Man Who Lived Underground . ولما أن حلل

أرنست جونز أنموذج أوديب في « هاملت » كان يستطيع أن يفترض أن شيكسبير لم يقرأ شيئاً عن عقدة أوديب عند فرويد ، ولم يعد إلى تنظيم مسرحيته حول هذه العقدة من أجل تحقيق تأثير أعظم ، ولكن هذا الفرض نفسه لم يعد ممكناً في حال أدباء مثل جويس ومان. خذ مثلاً مان: فانه في مقاليته عن فرويد وهما « مكانة فرويد في تاريخ الفكر الحديث » و « فرويد والمستقبل » وهذا الثاني أسهم به في عيده الثمانيني ، يجعل من الجلي أنه لم يدرج فحسب ، عامداً في قصصه ، استبصارات التحليل النفسي الشكلية بل إن كتبه الأربعة المتتالية عن « يوسف » ، كانت على وجه التحديد مستوحاة من الكتابات الفرويدية . ففي حال مثل هؤلاء الأدباء (وكل سبب يحملونا لفترض أن هذا الموقف سيظل كذلك بعد اليوم) ، يصبح الناقد الذي يستبسط من الأثر الأدبي استبصاراً نفسياً في مثل موقف امرئ يجد كترأ مدفوناً في فورت نوكس . نعم إن الناقد المعتمد على التحليل النفسي ، ما يزال يقدر على أن يفترض أن الأنموذج الذي يشاء تحليله ، مليء بالمعاني الذاتية ، إذ أن الأديب يعبر عن حاجاته الأساسية في مادة شكلية ، اختارها واعياً بنفس الوضوح الذي يعبر به عنها في مادة اختارها غير واع ، غير أن هذا الناقد لن يستطيع بعد اليوم أن يفترض أنه باماطة الثام عن ذلك الأثر الفني يسهم بأي إسهام نقدي ركين . وربما لمس القارئ بعضاً من الأثر لهذا القصور المؤسف في النقد الفرويدي الذي يلور حول د.ه لورنس كما هي الحال في كتاب « كاهن سفر الرؤيا » Pilgrim of the Apocalypse ، هوراس غرغوري . ومنشأ هذا ، ولا ريب ، من شعور القارئ بأن لورنس نفسه كان يستطيع أن يكتب نقداً معتمداً على التحليل النفسي أعمق من هذا النقد وأشمل إدراكاً ، سواء أُنقِدت مؤلفاته أو مؤلفات الآخرين .

وأخيراً هناك المشكلة العامة حول إمكانيات النقد النفسي ومستقبله . إن المظهر المخيب للآمال من الجليل الذي تضمنته مجلة : Partisan Rev

في هذا الموضوع ، وأثارته الباثوغرافيا التي كتبها الدكتور روزنستاينغ عن هنري جيمس هو أن هذا النوع من النقد قد تركز بخاصة ، على مشكلة الفن والمرض العصبي ، وهي من أقل المشكلات حاجة إلى الاستكشاف في هذه الأيام . ولم يواجه هذه المشكلة الكبرى إلا روبرت جورهام ديفز حين أسهم بمقال له عنوانه « الفن والقلق » عدد الصيف سنة ١٩٤٥ ، فقد نصّ فيه على ما يستطيع أن يؤديه التحليل النفسي ، لا على ما يعجز عنه . وقد خطط ديفز الاتجاه المرجوّ على النحو التالي : حلل في بعض التعليقات الموحّة قصة رد ريدنجهود Red Ridinghood ، ودعا إلى تحليل فرويدي ماركسي معاً ، غير مبسّط وغير ممسوح بالسوقية ، ومهدّ حقلاً للنقد المتصل بالتحليل النفسي ، بدرسه كيف يرضي الأثر الفني الحاجات العاطفية اللاشعورية (أي دراسة نفسية للشكل) .

إن القصور الواضح في التحليل الأدبي الفرويدي التقليدي هو أنه لا تكتب على أساسه إلا دراسة واحدة ، فاذا أضفت دراسة أخرى تردد فيها الشيء نفسه : ولقد استطاع إرنست جونز أن يؤدي عملاً جميلاً حين وجد عقدة أوديب كامنة في مسرحية « هاملت » ولكنه لو ذهب بحلل « لير » ، أو « حلم منتصف ليلة صيف » أو مقطوعات شيكسبير لوجد - وربما أدهشه ذلك - أنها جميعاً تعكس عقدة أوديب عند شيكسبير ، ولقام حقاً إن نحن سلمنا له بنظرياته ، بالكشف نفسه في أي أثر في آخر .

ها هنا يتجلى لنا أن الرجاء مقيود بكتاب الآتسة بودكين « النماذج العليا في الشعر » . ذلك أنه لم يتركز على المرض العصبي للفنان ، ولا على العقد المستخفية في إنتاجه الفني ، ولا على أن الفن تحقيق مقنّع لرغبات مكبوتة ، بل ارتكز على كيف يُحدث الأثر الفني الرضى عاطفياً ، وأبة رابطة تقوم بين مبناه الشكلي والنماذج الأساسية والرموز في نفوسنا ، وبذلك قدمت لنا الآتسة بودكين نقلاً نفسياً لا تنتهي دروبه ومناظره . لقد

تساءلت دائماً : ما الذي تصنعه هذه القصيدة وكيف تصنع ما تصنعه ؟
وهذان هما السؤالان التقليديان في النقد . وتُقدِّمُ العلوم النفسية - وفي
مقدمتها علم التحليل النفسي - ذخيرةً عظيمةً في الإجابة عليهما ، وتختلف
الأجوبة باختلاف القصاصد . فلنقل في الثناء على هذه المرأة المغمورة وكتابتها ،
إنها ، بمعنى من المعاني ، حققت للنقد الأدبي مهمةً أساسيةً كالتّي حققتها
فرويد ، فقد سلط هو أنوار العلم المُحشّية على أعماق اللاشعور الانساني ،
وأبانت هي أن أرقّ القصائد تحت ذلك الشعاع الساطع لا يدركها الذبول؛

الفصل السابع

كارولان سبيرجن

والدراسة المتخصصة في النقد

لم تكن العلاقات بين الدراسة المتخصصة والنقد في الأدب طيبة كثيراً في أيامنا ، ذلك لأنّ الدارس المتخصص ليس في نظر الناقد إلا امرئاً جامعياً أخنى عليه الدهر ، وقصارى همه من الشعر العظيم ، أن يعدّ ما فيه من شولات وفواصل ، كما أن الناقد في نظر الدارس ليس إلا امرئاً طائشاً ، يجمع في أحكامه الجارفة عن الأدب بين عناصر متساوية من الجهالة والسلطة . ومن سوء حظ العلاقات بين هذين الميدانين ، أن تكون هاتان التهمتان صحيحتين في أساسهما ، فإن الجامعات مكثفة حقاً بمن أخنى عليهم الدهر ، والمجلات حافلة بالطائشين ، وأكثر دارسينا المتخصصين يفتقرون كثيراً إلى الخيال ، وأكثر نقادنا يفتقرون كثيراً إلى المعرفة ، وقليل هم النقاد المعاصرون الذين حرصوا على الجمع ، مثل عزرا بوند ، بين التطبيق في مجالمه السليط ، وبين الدراسة التخصصية الأصلية ، وقليل هم الدارسون المتخصصون الذين حرصوا على أن يسهموا في النقد بقسط من الخيال الأصيل . ومن البارزين بين أفراد الفريق الثاني كارولان ف.إ. سبيرجن التي انتهى بموتها سنة ١٩٤٢ ، عن أربعة وسبعين عاماً ، عهداً حافلاً متميز من دراسة شيكسبير وشوسر ، امتد على مدى نصف قرن من الزمان . أما الكتاب الذي عرفت به فهو « الصور عند شيكسبير

وما الذي تنبئنا به « Shakespeare's Imagery and What It Tells Us » ، وقد نشر في آخر المرحلة من جهادها - تقريباً - سنة ١٩٣٥ ، ولكنه يمثل معنى من المعاني ، الذروة التي بلغت في التأليف .

وأول كتبها هو « التصوف في الأدب الإنجليزي » *Mysticism in English Literature* وقد نشر عام ١٩١٣ عندما كانت أستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة لندن. غير أنه لا يتمتع بعمق الدراسة ولا برجاجة النقد، وإنما هو في الحقيقة رسالة تبتلع نحو التصوف وقد انتحلت طبيعة البحث عن الفكر الصوفي في الشعر والنثر الإنجليزيين ، ولهذا التحيز الأساسي في الكتاب، أبدت الأنسة سيجن استخفافاً لبقاً بالمقاييس الجمالية حتى لقد استطاعت أن تقول : « لقد تعود الجنس الإنجليزي أن يلبس أعرق أفكاره وأسمى مطاعه ثوباً شعرياً ، فنحن ليس لدينا أفلاطون أو كانت أو ديكارت ، ولكن لدينا شيكسبير ووردزورث وبراوننج » . بل يبدو أنها تؤمن إيماناً حرفياً بأن « نشيد الانشاد » ، قد كتب في صور غزلية شهوانية ، رمزاً للشوق بين الله والنفس . وليس لديها الوسائل التي عميز بها التجربة الصوفية من المستيريا العادية كما أن حديثها عن تجربة السيدة جوليان ، المتصوفة المشهورة في القرن الرابع عشر ، التي أصبحت ترى الرؤى بعد أسبوع من المرض أعقبه ست ساعات من الارتعاشات التشنجية ، - إن حديثها ذاك ليدلّ على أنها تتقبل كل هذه المظاهر وتعدّها طريقاً معقولاً للاقتراب من الله ، كأني طريق آخر . ونحاول في نهاية كتابها أن نتحل شهادة تسند بها التصوف فتقول : « إن آخر ما توصل إليه العلم والفلسفة ليتزع إلى أن يقوي موقف الصوفي بل وأن يفستره » ، أما آخر كلمة لها في الكتاب فإنها مستمدة من برغسون. وفي الكتاب أشياء قيّمة وبخاصة ذلك الجزء من الهيكل التاريخي المتلاحم للفكر الصوفي ، منذ أفلاطون حتى اليوم ، ولكن معظم الكتاب عمل لا

ينير إلا رغبة عقلية قليلة ، وقيمته في الأكثر تخصّص الغيبين من الأدباء .
 أما كتابها التالي وهو « خمسمائة سنة من النقد لشوسر ، ومن الإحالة إليه » Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion فقد نشرته جمعية شوسر بين سنتي ١٩٠٨-١٩٢٤ في ستة أجزاء ، وكله دراسة تخصصية لحماً ودماً ، ولا يهتما في هذا المقام . وفيه تلخصت وقيدت كل إشارة إلى شوسر، منذ ١٣٥٧ حتى ١٩٠٠ وربما ظلّ كتابها التصنيف النهائي للمادة المتعلقة بشوسر ، ولا يحتاج إلا ملاحق دورية لما يجد من مادة .
 وأما كتابها « شيكسبير في يدي كيتس » Keats' Shakespeare الذي نشر سنة ١٩٢٨ فإنه خُطّط - فيما يظهر - ليكون دراسة تخصصية خالصة مثل كتابها عن شوسر. ولكن هذا الكتاب في الحقيقة يزيد على الدراسة التخصصية قدرًا محسوساً . وقصة الكتاب أن الآتية سيرجن علمت أن لدى المستر جوزف آرمور في برونستون ، نسخة سفرن Severn من شيكسبير ، وهي النسخة التي كان كيتس يقرأها في رومة ، وترك على هامشها بعض التأثيرات والتعليقات . فلما أذن لها في معاينتها ، استكشفت أنها هي نسخة كيتس نفسه من مسرحيات شيكسبير ، وأنه قرأها ، وأعاد قراءتها ، طوال آخر ثلاث سنوات ونصف من حياته ، وأن عليها قدرًا شاملاً من العلامات والملاحظات والحواشي وأن الدارسين المتخصصين يجهلون وجودها إطلاقاً .
 وأضافت إلى هذه المجلدات مجلدين من شيكسبير ، كان كيتس قد علن عليهما ، وهما من عتريات مجموعة ديكل Diike في هامستد (هذان هما الطبعة الثانية من فوليو ١٦٢٣ ونسخة من القصائد) فاجتمع لديها سبع مجلدات كوّنت سجلاً بالغ القيمة يصور الاستجابة الدقيقة من كيتس نحو الشاعر الأعظم الذي أثر فيه كثيراً . وجعلت العنوان الفرعي للكتاب ، « دراسة وصفية مبنية على مادة جديدة » ، وحللت فيه هذا الكشف العظيم ، وهو كتاب جميل الشكل ، موضح بكثير من الصفحات المصوّرة

عن النسخ الأصلية ، ويتضمن أخيراً ملاحظ كيتس وشروحاً لها .
وقد رُتبت الآتية سيرجن كتابها في ثلاثة أقسام : القسم الأول حديث
عن ملاحظ كيتس ومضموناتها ، والثاني عبارات من «العاصفة» و«حلم منتصف
ليلة صيف» مع عبارات توازيها من «إنديميون» Endymion لتوضيح
شبهاً في العبارة أو في الفكرة . والثالث طبع لكل التعليقات والاشارات
في المسرحيات الخمس التي نالت أوفر نصيب من «تأثيرات» كيتس وهي
«العاصفة» و«حلم منتصف ليلة صيف» و«وحدة بوحدة»
و«انطوني وكلويباترة» و«ترويلوس وكريسيدا» . فخمسة أسباع
الكتاب مخصصة لطبع المسرحيات والتعليقات والباقي وقدره حوالي خمسين
صفحة ، لتعليقات الآتية سيرجن ، غير أنها في هذا المجال الضيق قد
أثارت عدداً من النقاط التي تتمتع بشمول الادراك . ومن أوائل الأمور
التي حققها ، فكرة بسيطة إلى حد أن لا تخنط لكثير من الدارسين أبداً ،
وهي : أن تحسب أي المسرحيات أكثر كيتس من قراءتها ، لا من كثرة
إشاراته فحسب بل من آثار التلوث وبلت الوق ، فوجدت «العاصفة»
أحبها إليه ، لأنها قرئت وأعيدت قراءتها كثيراً ، ووجدت «ترويلوس
وكريسيدا» أقلها حظاً ، لأنها قرئت وعلق عليها في الطبعة الثانية من
القوليو ثم لم تقرأ - فيما يظهر - في مجموعة برنستون أبداً .
ولما كانت مادتها تتعلق بتحويل ما يقرأه الشاعر في صورة ما يكتبه ،
فإنها -دون خيار- انتحلت طريقة جون لفنغستون لويس التي استعملها
بتوفيق عظيم في دراسته للمشكلة نفسها عند كولردج ، في كتابه «الطريق
إلى شنلو» * . The Road to Xanadu . وبعد أن وصفت الآتية
سيرجن دراسة لويس بأنها «دراسة خلافة» في «كتابه العظيم» ، مضت

* هذا هو اللفظ الأصلي للكلمة وقد آثرناه على «زلدو» وهو اللفظ الإنجليزي لها .

تستغل طريقته ، بصراحة ، حتى لقد استعملت نظرياته في التداعي الخيالي . مثال ذلك أنها لحظت صورة عند شيكسبير أثير عليها كيتس ثم لم يستعملها ، فقدّرت أنها حلقة الربط في فكره بين عبارتين : احدهما من شيكسبير والأخرى من دريتون ، وأن ذكرهما تسربت معاً في عبارة واحدة . وأكبر قصور في كتابها « شيكسبير في يدي كيتس » هو روحها المحافظة في الدراسة ، فهي - مثلاً - تأتي أن تدخل في مشكلات حياة كيتس والتعرّف إليه من خلال شيكسبير ، ومن ثمّ لا تقف ، إلا قليلاً ، أو لا تقف أبداً ، عند انفعال كيتس الواضح في تعليقاته حين كان يقرأ ما كتبه الدكتور جونسون وستيفنسون من نقد على شيكسبير ، وهو النقد المدرج في هوامش الطبعة التي قرأها من مسرحيات شيكسبير . فقد ضرب فوقها بالعلامات والتعريجات ، وكتب مثل هذه التعليقات « تبصروا ! عاد إلى حمقه » أو « أنظّل » وغداً شتاً عياباً » (أخطأ كيتس في كتابة الكلمة الأخيرة فملقت الآتية سيرجن على ذلك بأن الخطأ يشير إلى جزعه الساخر ، واحتقاره لنقد الدكتور جونسون للمسرحيات - وهو نقد حاسم تحقيقي -) غير أنها تعجز عن أن تلاحظ أن كثيراً من علامات كيتس على « العاصفة » قد تركز على بروسبرو ، وأنه صورة لشيكسبير ، أي هو كاتب مسرحي ساحر ، وهي نظرية من نظريات عصرنا ، لكنها غير مستبعدة على كيتس ، إذا نحن اعتبرنا كيف كان يعتقد أن هاملت تعبّر عن شيكسبير نفسه . ولم تتغذ في كتابها هيكلًا نقدياً لتمييز به بيتاً من شيكسبير . يصفه كيتس بأنه نوع عظيم من الشعر وآخر « علّم » عليه لأسباب ذاتية أو تافهة أو حتى لأسباب سديدة محكمة (والحق أنه أثير على عدد من الأمثال والحكم القديمة) فطريقتهما لا تفرق بين هذين النوعين من العلامات ، فكلها علامات وحسب . وأخيراً فإن كثيراً من الأشياء التي وجدتها في « إنديمين » تذكر بشكسبير أو تشابه ما عنده ، إنما هي - بأوجز قول -

مثار للشك إلى حد كبير .

ويتضح أكبر قصص في كتابها إذا نحن قارناه بكتاب لمدلتون مري عنوانه « كيتس وشيكسير - دراسة لحياة كيتس الشعرية من ١٨١٦ - ١٨٢٠ » ، وقد نشر عام ١٩٢٥ قبل أن تستكشف الآتسة سيرجن كتب شيكسير التي كانت لدى كيتس . وهي تعرف بفضله « الكبير » عليها ، لما عنده من « سرد ممتع مقنع » ولكنها لا تستعيد إلا قليلاً ، بل لا تستعيد أبداً ، من استطلاعاته الهامة التي هدته إلى أن كيتس لم يكن واقعاً تحت تأثير عبقرية شيكسير عاطفياً فحسب ، ولم يكن أوثق صلة روحية به من أي شاعر آخر واقع بينهما ، فحسب أيضاً ، بل إنه كان يدرس شيكسير دراسة واعية بالعين اللامحة لكاتب مسرحي يُرجى له مستقبل كبير، وأن كل قصائده بعد انديميون ليست في الحقيقة إلا إعدادات واضحة للمسرحيات التي لم يعيش ليكتبها . غير أن كتاب مري ، من الناحية الأخرى ، غامم بالتصوف والتدين المتأفزيقي (« معرفة الأثر الأدبي معناها أن نعرف إلى نفس الإنسان الذي خلقه ») وبالفهم خلال « معرفة النفس » وهو شيء يفوق الفهم الذي نبلفه عن طريق « العقل المنطقي » . ويبلغ كتابه ذروته في هذه الفكرة الغريبة وهي : بما أن الشعر الخالص وحي من الله ، وبما أن كيتس وجد وحيه خلال شيكسير ، إذن فإن شيكسير - حرفياً - هو تجسد الله على الأرض . ومع ذلك فلو أن كتب شيكسير التي كان يمتلكها كيتس ، كانت ميسورة عند مري حين ألف كتابه ، لأفاد منها - فيما يحتمل - أكثر مما أفادت منها الآتسة سيرجن ، لأن اندفاعه نفسه كان يهديه أحياناً إلى حقائق متأبدة . ولو تجسدت المقدرتان بخير ما فيهما في شخص واحد لكان منهما ناقد له خيال مري دون شطحاته المغربية ، ولديه دراسة الآتسة سيرجن ، دون جنبها ، ولم يوجد بعد مثل هذا الناقد الكامل الذي يحيط بهذه المشكلة التقديرية الخلاقة ، مشكلة العلاقة

بين كيتس وشيكسير .

أما عملها الأخير أي دراسة الصور عند شيكسير فيمثل الانطلاق من إसार الدراسة المتخصصة ، والاندفاع وراء حدودها الضيقة ، مع أنه في أعماقه لم يبلغ مرحلة النقد بلوغاً تاماً . وليس كتاب « الصور عند شيكسير » الا جزءاً صغيراً من هذا العمل ، ذلك أنها منذ ١٩٢٧ - على الأقل - انهمكت في التصنيف والدراسة لسبعة آلاف صورة في مسرحيات شيكبير (وتعني بالصور الاستعارات والتشبيهات لا الصور البسيطة المرئية) مع صور أخرى من عدد كبير من المسرحيات التي كتبها معاصروه . وفي سنة ١٩٣٠ كشفت للناس بعض عملها في محاضرة ألقها أمام جمعية شيكبير عن « الدوافع الموجهة في التصوير في مآسي شيكبير » وفي سنة ١٩٣١ ألفت المحاضرة السنوية عن شيكبير أمام الأكاديمية البريطانية ، وموضوعها « الصور المكرورة عند شيكبير » ، وكلتا المحاضرتين ، ظهرتتا بعد شيء من المراجعة ، فصلين من فصول الكتاب . وكانت خطتها أن تنشر ثلاثة كتب مبنية على دراستها للصور الأولى : « الصور عند شيكبير » ويتعلق بشخصية شيكبير والصور التي تتصل بمادة المسرحيات . والثاني : يعالج مسائل التأليف ، بحاكتها على ضوء الشهادات الجديدة التي جمعتها ، والثالث يبحث في المجالات التي تأثر بها فكر شيكبير والمصادر التجريبية لصوره . وكانت ترجو أن تتمكن في النهاية من نشر جداولها لكي يفحصها أو يزيد فيها دارسون آخرون ، غير أن وفاتها حالت دون صدور هذه الكتب ، إلا الأولى منها . وأي حكم على نواحي القصور في فكرها ومنهجها ، بالنظر إلى هذا المجلد الوحيد الذي عاشت لنته ، إنما هو بالضرورة حكم عابر إن لم يكن جوراً صراحاً .

٢

ومع ذلك فمن الضروري أن نمنح النظر في ما حققه وما قصره دونه

كتابها « الصور عند شيكسبير وما الذي تبتئنا به » ، فانه في الحقيقة يبتئنا عن عدد من الأشياء القيمة ، أولها ما يتعلق بطريقته ، فقد أدعت الآئنة سبيرجن ، ولعلها محقة فيما ادعته ، أن دراسة الأديب بتصنيف صوره وتحليلها ، بعد تمييزها من إشارات الحرفية ، طريقة جديدة ابتكرتها ، « ولم يجربها أحد من قبل » . ويبتئ أن لدى أي قارئ معرفة ببعض الصور الرمزية التي تتردد عند شيكسبير ، ولكن لا يكشف عن مدى النماذج الصورية ، إلا تقسيمات مفصلة وحصر دقيق . « كل ناقد درس شيكسبير من قبل قد أثار ملاحظ عارضة عن الصور عنده ، فلاحظ دريدن كثرة الصور المترعة من الطبيعة ، ولحظ هازلت أن « روميو وجولييت » ترتكز - فيما يبدو - على صور الجمال الريعي ، وقد صنع برادلي جداول للصور المتصلة بالموضوعات* في عدة من الروايات ، وتحدث جورج رايلانز وولسون نابت عن عدد من الصور المترابطة ، ودرس ادمند ابلتدين الصور في مسرحية الملك لير . بل إن بعض صور شيكسبير المترابطة المتداعية مثير إلى حد أن لحظه المحققون القدامى . وأشهر « عنقود » من الصور الخاصة بشيكسبير أعني صورة « الكلب المتبصص » والقند المذاب « قد استكشفه ولتر وايتز منذ سنة ١٧٩٤ في مقاله : « مثال من التعليق على شيكسبير » وكان أساس طريقة وايتز هو مبدأ لوك في « تداعي الأفكار » الذي وصفه في « مقال في الفهم الإنساني » ، بقوله : ثمة أفكار ، لا قرابة بينها في ذاتها ، تصبح متحدة في عقول بعض الناس ، إلى حد أن يصبح فصلها عسيراً جداً ، فتظل دائماً مترافقة وما تكاد أحداها تظهر في أي وقت حتى

* Thematic Images ومعناها الصور التي تدور في مسرحيات كثيرة وترمز إلى موضوع واحد ، كتشبيه الملك بالشمس مثلاً ، فدوران هذه الصورة في غير مسرحية واحدة قد يدلنا على فكرة شيكسبير من الملكية نفسها ، وهكذا .

تبرز ولفقتها إلى جانبها ، وإذا كانت الأفكار المترابطة أكثر من اثنتين وجدت كل العصاة متحدة تظهر جميعها معاً .

ويميز لوك هذه الأفكار التي تبدو غير مترابطة مما يسميه « قافلة » الأفكار المترابطة طبيعية ، ويتناول وائر هذه المبادئ في كتابه ويطبقها على شيكسبير ، فيقول :

للك أحد قوة هذا التداعي وتسلفها على عبقرية الشاعر بأنها القوة التي تزوده بالكلمات والأفكار ، التي أوحى بها للعقل ، مبدأ وحدة لم يلحظه الشاعر نفسه ، وهو مبدأ مستقل عن الموضوع الذي تتعلق به تلك الكلمات والأفكار .

وفيما بعد يشير وائر إلى « المركبات الدقيقة بل المضحكة التي تقع على عقل الشاعر وهي قادرة على أن تخدع وتتحكم في أحد أنواع الفهم وأقراها » . ويلحظ التداعي القديم بين « الحب » و « الكتب » وأمثلة أخرى . ولكن أكبر نجاح حققه هو تعليقه على الأسطر الآتية من رواية « أنطوني وكليوباترة » الفصل الرابع المنظر الثاني عشر (كما اصلحها هامر سنة ١٧٤٤)

إن القلوب التي كانت تبصص خلف عيني
ماعت كالفند ، وغلفت بحلواها
قيصر الناشء .

ففي ملاحظته إرهاب صمد هاش بطريقة الآتية سيرجن (وطريقة لؤيس أيضاً) حتى إنها تستحق الاقتباس ، إذ يقول :

وهذه العبارة وما يتلوها من اقتباسات تستحق من القارئ اهتماماً .

« لا . دع اللسان المغلف بالقند » يلقن « العظمة الجوفاء
وتتحني مفاصل الركبة المثقلة
حيث يكون التبصيص علة في الثراء »
(هاملت ٣-٢: ٥٥)

« أنحسب هذه الاشجار النخرة
التي طال عليها الأبد فجاوزت عمر لبد
تصبح الأسيف التبيح خلف عقبك أو تثب لآباءك
قائلة لييك

وهذا الجدول الشم ،
«المغلف» بالطلع ، أيكون دواء ناجعاً في الصباح
يشفيك من خمار الأمس .

(تيمون الأثيني ٤-٣: ٢٢٣)

«حقاً، أي قلدر من الحفاوة « القندية » (المسولة)
أسبغه عليّ ذلك «الكلب» «المتبصيص» .

(القسم الأول من هنري الرابع ١-٣: ٢٥١)

فكل هذه عبارات فريدة يلحظ فيها القارئ المستطلع أن « الخوض
المتبصيص » المتملق عند حيوان أو تابع ، يتصل دائماً بكلمة « قند »
وأنا عاجز عن استكشاف السر في هذا الترابط الغريب . عل أن القارئ
إن حسب أن هذه الأمور ارتبطت في العبارات الأربع بمحض المصادفة
فانه لا يعرف إلا شيئاً قليلاً عن العقل الانساني ، وعقل شيكسبير ، بل
عن مبدأ المصادفات المادي . فاذا وجد القارئ في نفسه اقتناعاً بحقيقة هذه
الملاحظة ، فإن حب الاستطلاع لديه ليجد الرضى بهذه الأسطر المتبصصة

من مسرحية «العاصفة»، وسيلحظ فيها أن ذلك التداعي ما يزال يشغل عقل الشاعر ، وإن لم يكن فيه إلا كلمة واحدة ترتبط بجزء من المجاز السابق :

سباستان : ولكن ماذا عن ضميرك ؟

أنطونيو : نعم يا سيدي أين يكمن ذاك ؟ إنه لو كان ثولولا

في عقبي لاضطرتني إلى أن ألبس تاسومة . غير أنني

لا أحس بهذا الرب قابلاً في صدري ، حتى ولو كان

عشرين ضميراً تقف بيني وبين ميلانو « مغلقة بالقند » ،

تنوب قبل أن تمسها يد .

(العاصفة : ٢-١-٢٧٥)

ولا ريب في أن القارئ لن يشك في أن إيراد كلمة « ثولول » يراد

إلى التعبيرين السابقين « التبع خلف عقبيك » و « يصبص خلف عقبي »

مع أنها قد استعملت في مجاز مغاير . ولأضف إلى ما تقدم أن غرابة الصورة

ربما ترمز إلى بعد الأصل الذي انحلت منه . *

ولم تصرح الأئمة سيرجن بفضل وايتز ، ولا ذكرت أحداً من الذين

ساروا على هدهداه ، وإنما اكتفت بأن تقول إن هذا التداعي أمر « لحظة

آخرون » . ولم تستطع أن تريد أي تحسينات في هذه الإرهاصات التي

سبق إليها وايتز ، سوى أنها استخرجت أمثلة أخرى من مسرحية « يوليوس

قيصر » كان قد استخرجها آخرون ، وإلا أنها قدّمت تفسيراً لهذا التداعي

(وهو أيضاً غير أصيل) عجز عن أن يوضح شيئاً ، إذ قالت : « إن

شيكسبير » الذي كان شاذاً في تنوّقه وعيّناته » ، كان يفت عادة الناس

في عصر الزباث ، في إلقاء الحلوى للكلاب وهم يأكلون ، ثم ربط

ذلك بشيء آخر كان يتقرّز منه ، وهو تبصص الأصدقاء غير المخلصين بأذنانهم .

وعلى الرغم من سطحية هذا التفسير الذي يلعب أنه قد يتخذ حجة ضدها لا لها ، فإنها مدينة أكبر الدين في كتابها - وهو دين تكاد تكون غير واعية به ، ولو أنها أدركته ربما كان صدمة لها - إلى نظريات سيجموند فرويد ، إذ تصف فرضها الأساسي عن الكشف اللاتقي في الأدب بقولها :

وفي حال الشاعر أرى أنمن خلال صورته ، على الأكثر ، يوح بمكونات نفسه ، وهذا العمل يحدث لا شعورياً إلى حد ما . فقد يكون على محض الموضوعية في تصوير أشخاص مسرحياته ونظراتهم وآرائهم - وقد كان شيكسبير كذلك فعلاً - ولكن الشاعر ، كالرجل الذي تثقله العاطفة فيتجلد لها حتى إن أي علائقها لا تظهر في عين أو قسمة ثم إذا بها تنكشف في توتر عذلي - فالشاعر يعرّي ، دون أن يفعل إلى ما يفعل ، دخائله من حب ويغض ، ونزعات فكره ومعتقداته ، في الصور ومن خلالها ، وهي الصور الكلامية التي يرسمها ليوضح أشياء مختلفة ، ترد في كلام شخصياته وأفكارها .

فالصور التي يستعملها بوحى الفريزة ، هي على هذا نوع من الكشف ، لا شعوري في الأغلب ، صادر في لحظة من المد الشعوري عما يتلجج في فكره ، وما يجري في مسارب أفكاره ، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التي يلحظها أو يتذكرها ، بل وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التي لم يلحظها ولم يتذكرها وربما كان هذا أيتها جميعاً وأهمها .

ومع أن الأتسة سيبرجن ، فيما يبدو تألف التعبير « دون أن يفتن » بدلاً من « دون أن يعي » * ، وتستعمله الاستعمال الشائع ، إلا أن رأيها هذا صدر بعد رأي فرويد . وفي رأيها - ضمناً - نظرية كالتى قال بها فرويد عن وجود مجالات عقلية تحت المستوى الواعي الذي تخزن فيه هذه المادة أي مثابة للكبت أو الرقابة ، تحاول أن تحتفظ به حيث هو ، وطاقة دينامية تريد أن تطلقه مُقَنَّعاً مشوهاً ، ليتدمس في الآثار الفنية والأحلام وما أشبهه . غير إن إحدى نواحي القصور حقاً عند الأتسة سيبرجن ، هي أنها لم تكن فرويدية عن وعي ، إلى حد كافٍ ، ولذلك عجزت عن أن تتعرف إلى الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن في أساس الصور التي درستها ، ولو كانت كذلك لتقدمت دراستها خطوات . ولعل كتابها الثالث كان كفيلاً بذلك وإن يكن أقرب إلى الاحتمال أن هذه المشكلة - إلى الحد الذي أدركتها عنده - هي إحدى المشكلات التي تركتها - للآخرين « الذين سيفيدون من كتابها ويضيفون إليه .

ويحقق كتابها عدة أشياء جيدة ذات قيمة . أحدها أنه يوضح ، وفي شكل متطور أيضاً ، عدداً من الروابط العميقة . وقد قامت بهذا التوضيح في سلسلة من سبع لوحات قيمة على ورق الرسم البياني في آخر الكتاب ، أظهرت فيها ، على التوالي :

- الصور في خمس من مسرحيات شيكسبير من حيث مجالها وموضوعها .
- صور مارلو من حيث مجالها وموضوعها .
- صور يكون من حيث مجالها وموضوعها .
- صور « الحياة اليومية » عند شيكسبير وخمسة مسرحيين معاصرين له .
- جميع صور شيكسبير من حيث مجالها وموضوعها .

* « دون أن يفتن » تعبير عادي أما « دون أن يعي » فإنه يحمل شكل المصطلح النفسي لاتصاله بفكرة الوعي واللاوعي .

الصور الغالبة في مسرحيَّي « الملك جون » و « هنري الثامن » .

الصور الغالبة في « هاملت » و « ترويلس و كريسيدا »

وتوضح اللوحات الأولى والثانية والثالثة والرابعة والخامسة - بنجاح - تفرّد صور شيكسبير وتبين مدى مقارقتها لصور معاصريه . أما اللوحتان الثالثة والخامسة فقد تنجحان حقاً في إنهاء الجدل حول ما يسمى « النظرية البيكونية » فإنيهما تدلان دلالة حسية واضحة على أنه لا يعقل أبداً أن يكتب امرؤ واحد آثار بيكون المنشورة ومجموعة المسرحيات والقصائد التي نقول إنها من تأليف شيكسبير . وترسم اللوحتان الأخيرتان رسماً بيانياً لكل المسرحيات ، فالأولى منهما للتمثيل والشخص ، حيث تتميز المسرحيات التاريخية تميزاً ساعماً وبخاصة مسرحية « الملك جون » ومسرحية « هنري الثامن » ، والثانية لصور الطعام والشراب والطبخ وصور المرض والداء والدواء . وتتميز في المجموعة الأولى من الصور مسرحية « ترويلس و كريسيدا » كما تتميز مسرحيتا « هاملت » و « كوريولانس » في المجموعة الثانية .

ويحل الكتاب أو يقترح حلاً لكثير من المجادلات الدائرة حول شيكسبير في مجال المشكلات الدراسية المتخصصة . فأما اللوحات فإنها قد قشّعت شبح بيكون من الميدان ، وإضافةً إلى ذلك نحت المؤلف بيكون ، في غمار كتابها ، عن أن يظل ندأً منازعاً لشيكسبير ، ومنحته ما يستحقه من تقدير حين عدته كاتباً خلافاً عظيماً . وقارنت بينه وبين شيكسبير في صورتين : صورة « تسلطت » على بيكون ، وهي عظمة النور ، وصورة « تسلطت » على شيكسبير ، وهي صورة الحديقة . وقيدت النتائج المترتبة على الصورتين ، فإذا بيكون فقير في صور الطبيعة ، وإذا شيكسبير قليل الاحتفال بأمر النور في صوره ، وبخاصة حين يكون النور رمزاً للعظمة . زد إلى ذلك أنها استطاعت أن تلمع إلى حلول لعدد من المشكلات المحددة في التأليف . وإلى هذه المشكلات ينتمي بعض الروايات أو أجزاء منها في القائمة .

(وإن كان هذا كان مجالاً للتوسعة والاسهاب في المجلد التالي على وجه اليقين) . فمثلاً تتخذ من اتساع صور الحديقة عند شيكسبير أساساً تبني عليه أن شيكسبير ، ولا بد ، كان له نصيب أسامي في تأليف مسرحية « هنري السادس » ، في القسم الأول والثاني والثالث منها ، ثم تعلق قائلة : « إن مسرحية « بركليس » وحدها بين المسرحيات الرومانسية ، هي التي ليس فيها أي أثر « لدافع » يجري في الصور ، أو لاستمرار في التصوير ، أو لفكرة في الصور ، وهي حقيقة نكفي في ذاتها لتلقي ريبة كثيفة على تأليف هذه المسرحية » . وقد استطاعت أن تفرح عدداً من التخمينات المقولة المتعلقة بالسيرة عن طريق الصور نفسها ، من ذلك أن « تجربة ذاتية في طاعون ١٦٠٠ قد غيرت في استجابة شيكسبير له تغيراً حاداً ، قلبت نظراته من حال استخفاف غير حائى به ، قبل حلوله ، إلى حال من الرعب والاشترار بعده . ومن ذلك أنه ، وإن كان المعلقون قد استنتجوا من كثرة إشارات شيكسبير إلى الصيد أنه شغوف به (حتى وصفه ج. دوفر ولسون بأنه صياد حاذق) » فإن صور الصيد في مسرحياته تكشف عن نفوره منه ، وكراهيته لما فيه من قسوة وسفك دم . بل هي قادرة على أن تؤيد بعض التواريخ من خلال الصور (ولو قدر لما أن تكتب كتابها الثاني لصححت التواريخ ولم تكتف بالتوثيق والتأييد) فهي تلحظ مثلاً أن التشابه الدقيق بين الصور في كل من « هاملت » و « ترويلوس وكريسيدا » يمكننا من القول ، دون تردد ، بأنهما ألفتا في فترتين مقاربتين ، ولو لم تكن نعرف هذه الحقيقة .

وإلى جانب هذه المشكلات في الدراسة التخصصية الخالصة يسهم كتاب « الصور عند شيكسبير » إسهامات متعددة في مجال الفهم والتذوق النقدي . أما الجزء الأول من الكتاب المسمى « الكشف عن شيكسبير الانسان » فإنه من هذا القبيل تماماً ؛ أعني متابعة لفكر شيكسبير وشخصيته

من خلال الصور ، مميزةً عن الدقائق الموضوعية في حياته. وأشد الأجزاء إثارة ذلك الفصل الخاص «بتداعي الأفكار» * الذي يقوّي المجموعة التي استخرجها وايتير - «مجموعة الكلب والتبصيص والقند» - ويضيف إليها غيرها. وأشد هذه المجموعات خلافة وسحراً لأنها تتعمق نفس شيكسبير بأكثر مما يقدر للدراسة التقليدية أن تبلغه ، هي ذلك التداعي المعقد بين الموت والمدفع وبؤبؤ العين ، وحجاجها في الجمجمة والدموع والسرداب والقلم (والألسان أحياناً) والرحم ، ثم الموت أيضاً . فهذه الصورة تتردد في المسرحيات جميعاً ، وهي مهيمنة مستحكمة ، وإذا وردت واحدة من هذه الألفاظ استدعت أي لفظة من الأخريات مهما يكن الربط معزباً مفتعلاً ، أو نابت واحدة من الألفاظ مناب الأخرى . ولا تحاول الآتسة سيرجن أن توضح هذا التداعي بين الرحم والموت أو تربط بينه وبين حديث لها سابق عن هيمنة الموت على شيكسبير في صورة محبوبة أو عروس ، ولكن ذلك كله واضح من كشوفها بحيث يستطيع القارئ نفسه أن يحدد هذا الربط في يسر .

وأما النصف الثاني من الكتاب وعنوانه «وظيفة الصور من حيث هي متكأ ونغم خفي» في فن شيكسبير . فإنه يضطلع بتطوير هذه الحقيقة الهامة وإرساء قواعدها: وهي أن كل مسرحية من مسرحيات شيكسبير مبنية - تقريباً - حول سلسلة من الصور المتكررة ، تُولف لها موضوعها - الخاص بها - فتركز مسرحية «الحب الضائع» Love's Labour's Lost على الحرب والسلاح ، وتركز «هاملت» على المرض والداء والفساد ، أما الملك لير فتركز على الجسم الإنساني وهو يتلوّى في العذاب . وتوضح الآتسة سيرجن أن هذه الصور ليست المعالم السطحية للمسرحيات، وإنما

هي شيء أعمق من ذلك بكثير . فمثلاً : ليس في مسرحية « تيمون الاثيني » التي نتحدث جرافاً عن الذهب (فيها مائتا إشارة للذهب) إلا صورة واحدة متترعة من الذهب ، في الحقيقة ، أما الصورة التي نهيمن على المسرحية ، فهي صورة الكلب المتبصص الذي يلحق القند المذاب ، أي المجموعة التي اهتدى إليها وايتز . . ونعتقد الآنسة سيرجن ، كما لا يد أن يعتقد أي واحد وجد لديه هذه الشواهد ، أن هذه الصور المسيطرة في المسرحيات كانت ، فيما يحتمل ، لا شعورية عند شيكسبير . ونستحي من ذلك ، وحتى لما ، موضوع الجسد الانساني في « كوريولانس » وتعدّه « أنموذجاً متعمداً » لأنه يقع على سطح المسرحية ، وهو أيضاً الموضوع والمجاز الدائر حول « جسم الدولة » في المصنر الذي استقى منه شيكسبير فكرة مسرحيته ، أعني « حياة كوريولانس » لفلوطنارخس * .

ولا نحاول الآنسة سيرجن أن تبحث عن العوامل التي تعيد تعبيرها في هذه الدوافع الموجهة - أن تبحث عنها في ذات شيكسبير نفسه ، ولكن مرة أخرى أقول : ربما كان هذا مما أرجأته لتتحدث عنه في جزء آخر . وهي تترك في الوقت عينه أن الصور قد تمنح إحدى الشخصيات استحساناً أو استهجاناً ، لا نعرّ على أحدهما في ظاهر النص ، وبذلك تعكس الانجاء الظاهريّ فيه (إن عظمة ماكبث تتدرج في السموق عن طريق الإشارات والتلوينات ولكنها تتضاهل في الصور) . وكذلك تترك أن الصور قد تبعث أثراً متزايداً من العاطفة أو التوتر ، وأنها تستطيع أن تصرّح عن طبع الشخص الذي يستعملها وشخصيته ، حين يعجز شيء سواها عن أن يفعل ذلك . ومن ثمّ تكون هذه الصور ابتداءً لاشعورياً ، ليعبر عن

* يعني أن تعقيد الدولة بالجسم ، وكل عضو يقوم برؤيته فيه ، وقمة الأفعاء التي اشتكت تحكم المدة واستبدادها ، قصة مستقاة من فلوطنارخس وقد وردت في مسرحية « كوريولانس » ، ولكن الآنسة سيرجن تراها صورة على سطح المسرحية .

أعمق النزعات عند شيكسبير وابتداعاً واعياً شعورياً من التفنن الرفيع ليعمق التأثيرات ويغيرها أو ليوحى بها . وبين الحين والحين تحلل الآتية سيرجن هذين المظهرين في هذه الازدواجية في صوره ، ولكن وضع خط حاسم بينهما في المسرحيات كلها جمعا ، أو في أي صورة مفردة ، قد يحتاج جهداً أعمق من جهدها .

ويحتوي كتاب « الصور عند شيكسبير » عدداً من الأخطاء والنقائص الواضحة ، واكبر غلطة في منطقتها ، تردد صفحة إثر صفحة في كتابها ، أنها تستهين بتقدير العلاقة بين الصور وطبيعة الكاتب المسرحي أو تجربته ، وتتناولها ببساطة متناهية ، فان كان لدى شيكسبير من صور الركوب أكثر مما لدى مارلو ، وكان لدى ذكر Dakker من صور صيد السمك أكثر مما لدى ماسنجر Massinger استنتجت الآتية سيرجن أن شيكسبير وذكر كانا من النوع الذي يكثر التجوال ويباح البيت ، ولم يكن كذلك مارلو وماسنجر . ولا يخطر لها أبداً أن صورة صيد السمك أو ركوب الخيل ، ربما لم تنشأ عن الحب المتحكم للتريض ، وإنما تنشأ عما قد يرمز له صيد السمك أو ركوب الخيل ، كل بدوره . ولما كان شيكسبير يتهج بصور حركة الجسم السريع الرشيق ، إذن كان - في رأيها - ولا بد « إنساناً نشيط الجسم مثلما كان نشيط الفكر » (مع أننا لو لحظنا صور رينوار Renoir • العارية المعافاة الرياً ، وما كان مصاباً به من النقرس ؛ فقد نجد ما يحذونا إلى الاستنتاج بأن شيكسبير كان كسيحاً لا يرجى شفاؤه .) وبما أنه يكثر استعمال صور عن تغير الألوان الدالة في الوجه ، لا تملك الآتية سيرجن

• رسام فرنسي انطباعي عاش في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، وتمتلك صوره وتماثيله الجذوبة والطاقة ، والاضغامة أحياناً ، وهو يرسم النساء حيلات كبيرات الأفضاخ ، بارزات القوة ، وبخاصة تماثله من « الدسالة » ، ومع ذلك فان رينوار كان متفرساً . فالتقول بأن شيكسبير كان رشيقاً لأنه يتحدث عن رشاقة الأجسام ونفعتها استنتاج مضطك .

إلا « أن تستج أنه هو نفسه كان مثل رتشارد الثاني أشقر بحمر خجلاً بسرعة » ولا أحد يستطيع إن لم يكن هو نفسه ذا إحساس مرهف بنعمة الصوت الإنساني وورثته ، أن يرسم هذه الشخصيات الكثيرة التي تشترك في هذه الخاصية ، يمثل ما استطاعه شيكسبير . ولا بد من أنه كانت لديه حديقة حتى إنه تمكن من أن يرسم صورا كثيرة للتطعيم ولأثار الصقيع القاتلة ، وهلم جرا .

فالإفراضات العامة في كتابها ، إذن ، هي أن شيكسبير عمل - ولا بد - ما تحدث الصور عنه ، وأحسن ما أحسنت الشخصيات أداءه بل أدار في رأسه قصص الأفكار التي خطرت لها (حتى أنها ، على الرغم من أنها حدثت من نسبة أفكار أبطال المسرحيات إلى شيكسبير نفسه ، انزلت في غير حذر ورأت أن مسرحية « هاملت » تمثل شيكسبير المتناهب بين المثالية والشككية) وهذه الإفراضات تسخر من نفسها بهذا التقرير « ولما حل عام ١٥٩٩ ، أي حين بلغ شيكسبير الخامسة والثلاثين ، فانه ربما عانى الحمزة (الحرقان) لكثرة الحموضة في معدته » . وهذه الإفراضات تسخر من نفسها أيضاً ، بهذه الصورة الوهمية السخيفة لشيكسبير الإنسان التي استخلصتها الآنة سيرجن من الصور حين قالت :

إن شخص شيكسبير الذي يطل علينا من هذه الصور هو رجل ملزّز الخلق مدمج البنية - ولعلّه أميل إلى القضاة ، على حظ عجيب من التناسب والتناسق ، لدن العود رشيق الحركة ، خاطف النظرة صائبها ، تبهجه الحركة الجسمانية السريعة . ولعلّه كان - فيما اقترحه - أشقر فاضل اللون ، وكان لونه في شبابه ينخطف ويعود بسرعة ، فيمّ على مشاعره وعواطفه ، أما حواسه فلأنها كانت شاذة في حديثها ، وبخاصة ، على وجه الاحتمال ، حاستا السمع والذوق .

لقد كان معافى في بدنه وعقله على السواء، نظيفاً متوقفاً في عاداته، شديد التفزز من القذارة والروائح الكريهة، وهذه الحقائق لا تؤيد الشواهد الاستدلالية في مسرحياته فحسب بل إنه ليس نعمة لإنسان يستطيع أن يورد كل صورة عن المرض والبشم والبطة والقذارة والداء، دون أن يكون لديه، بطبعه، شعور قوي بالحياة الصحية، وحبّ الهواء النقيّ و«الماء الطهور» ودون أن يكون هو نفسه نظيفاً معتدلاً معافى في بدنه.

ونمضي على هذا النحو في ست صفحات، لا تكاد تصدق، عن هوله وحبه للريف، وامتعه في الأعمال المترلية وحسابته، واثرائه وشجاعته ودعابته وقفاء صحته «كأنه المسيح، أي لطيف وديع شريف شجاع صادق» وباختصار، هو قائد فريق الكشاف في بلدة ستراتفورد. وثمة عدد من الأخطاء في كتاب الآتية سيرجن يبدو كأنه وليد لإهمال عارض أو حذف عامد. فمثلاً تشير إلى أن بن جونسون كان «تحت الثمرين» مع والده بالتبني، في بناء الطوب، ولكنها لا تلاحظ ولا تفسر، كيف أن لوحتها عن صورته تدلّ على أنه، هو وتشابمان، الروائيان الوحيدان اللذان ليس لهما صور متترعة من أعمال البناء. وتلاحظ أيضاً أن شيكسبير ليس لديه تقريباً صور مستمدة من حياة المدينة ومناظرها، ولكنها لا تحاول أن تفسر كيف يكون ذلك عند كاتب مسرحي قضى أكثر شبابه في لندن، وهلمّ جراً. وهناك أخطاء أخرى تبدو وليدة ضعف في منهجها، ومنها هذه الغلطة الواضحة، وهي طريقة تصنيفها للصور فإنها ذاتية محض، ولذلك كانت تحكمية متغيرة، ففي الصفحة السادسة والعشرين عدّت «الساعد المرمي» صورة مستمدة من مظهر المادة «لا من ملمسها»،

وفي الصفحة الثانية والثمانين عدلت وصفَ بَشَرٍ ديلمونة بأنه « ناعمٌ كالمرمر المنصوب » ، صورةً مستمدة من طريق التمس . وهناك اعتراض على طريقتها أعمق من هذا وأعلق بالأصول ، أثاره ل. أ. رتشاردز (دون أن يذكر اسمها) وآخرون غيره ، وهو أن « المجازات قد صُنِفَتْ بالنظر إلى شَيْءٍ واحد من « الأفكار » المزجوجة التي يقدمها لنا كل مجاز ، في أبسط أحواله ، أي أنها لم تضع في جَدِّ أولها أبداً الأوجه الممكنة الخفية التي قد تنطوي في صور شيكسبير . فمثلاً : تعليقها على « قلة » الصور المسرحية تعليقٌ مخيف ، لأن تلك الصور وفيرة ، وذلك ما يسهل السير لـك . تشيمبرز في « لُقَطَات من شيكسبير » Shakespearean Gleanings . وتسلم الآتية سبيرجن بنواحي القصور والمشكلات التي تتورط طريقتها في ملحق بكتابتها عنوانه « صعوبات تتصل بعدد الصور وتصنيفها » * ، فتوضح التعقيدات التي واجهتها في وضع جداول الصور وفي تصنيفها وفي توزيعها في الخانات الثانوية . وقد يفيد هذا في توضيح أخطاء معدة ولكنه ليس رداً كافياً على التهمة التي أثارها الدارسون والنقاد ، كما أثارها تشيمبرز ورتشاردز ، وهي أن خطتها منذ البدء أدركها وهن خطير ، لأنها ضيّقت في مفهومها لطبيعة المجاز .

وأعظم قصور في طريقتها غير ناشيء عن الطريقة نفسها أبداً ، بل يرجع إلى عجز في هيكل افتراضاتها عن أن تضع يدها على المضمونات

* هو الملحق الأول من ٣٥٩ وما يملأ وما تقوله في هذا الملحق : وربما لم يتفق انسان اتفاقاً تاماً على عدد الصور التي يجدونها في إحدى المسرحيات . فلما أولا فلا بد من أن يقرر المرء إن كان ما لديه صورة أولاً ، وثانياً أي صورة واحدة أو اثنان أو ثلاث ، وثالثاً أي صورة ذات فكرة ثانوية وإن كانت كذلك فأين تصنف ؟ . وتوضح الآتية سبيرجن أنها كانت تدخل الصورة الواحدة في « غائتين » غانة تسميها رئيسية وأخرى ثانوية وتسمى الأخرى Cross - reference .

النفسية ، فحين يكون شيكسبير مشغول الذهن بنهر في عددٍ من القرائن ذات الشأن ، فذلك يعني عند يونج أنموذجاً أسطورياً ، وعند فرويد ربما كان يرمز إلى نهر الولادة أو نهر الجنس أو كان مسرب تفرغ ، أما عند الآنسة سيرجن فإنه فحسب « ذكريات الطفولة عن نهر آفون الذي تقع عليه ستراتفورد » . وعندما تشير إلى أن المجاز المنسرب في المسرحيات التاريخية الأولى هو « القطع المتهور للأشجار الجذيلة أو تشذيبها ، في غير أوان القطع والتشذيب » فإن أي متمرس بالعلوم النفسية سيلحظ الترابط بين هذه الصورة وبين أشخاص الملوك ويفسرهما بتحطيم السلطة ، أو بأنها رمز الأب ، إن لم ير فيها ، على التحديد ، معنى الخصاء ، أما الآنسة سيرجن فترى فيها اهتماماً بالبساتين . حقاً إن العلوم النفسية لن تنكر عليها ما تقوله عن نهر آفون أو الاهتمام بالبساتين ولكنها – أي تلك العلوم – تبدأ من هذه النقطة ، لا أنها تنتهي إليها . أما الفرويدي فقد يفسر المظهر المسيطر في كل مسرحية بأنه رمز تجريبي يفتح مغالق نفس شيكسبير ، وأما اليونجي فقد يقرأ فيه أنموذجاً أعلى ، والجشطالتي يراه تكاملاً كلياً أساسياً للتجربة ، وهكذا ، غير أن الآنسة سيرجن لا تستطيع أن تراه إلا موضوعاً اتفق أن دار فكر شيكسبير حوله ، بعض الوقت .

وقد استفادت كل الكتابات النقدية عن شيكسبير منذ سنة ١٩٣٥ من مباحث الآنسة سيرجن ، على وجه التقريب ، ولكن قلّ منها ما استخدم كتابها في البناء الخلاق الإيجابي الذي يتطلبه ، إلى أن نشر ادورد أ. آرمسترونغ كتابه « خيال شيكسبير » Shakespeare's Imagination بالإنجليزية سنة ١٩٤٦ . وهذا الكتيب المدهش ، وعنوانه الفرعي « سيكولوجية التداعي والالهام » ليس توسيعاً في مباحث الآنسة سيرجن بمقدار ما هو توسعة لطريقتها نفسها ، مع استخدام التقنيات التي استخدمها نايت ولويس (والاعتماد الكثير على إ.م.و. و. تليارد وكتابه « صورة عالمية الزايشية » Elizabethan World Picture)

من أجل أن ينمي آرمسترونغ ما يمكن أن يسمى « نقد عناقيد الصور » بما فيه من أصالة وقيمة بالغة ، ثم يطبقه على شيكسبير . ومن الواضح أن آرمسترونغ عالم بالطيور متسبب لكيمبرج (فقد سبق أن كتب ثلاثة كتب هي « طيور غري وند » Birds of the Grey Wind و « الطريقة التي تعيش بها الطيور » The Way Birds Live و « معرض الطير أو مقدمة للدراسة سيكولوجية الطيور » Bird Display : An Introduction to the Study of Bird Psychology) . كما أنه عالم بالحشرات ، سيكولوجي عارف بالفولكلور ، دارس متخصص في شيكسبير ناقد أدبي بارع . وتتلور في هذا الكتاب براعته في هذه الميادين جميعاً ؛ فيبدأ آرمسترونغ دراسته بصور الطيور والحشرات عند شيكسبير ، ويتتبع عناقيد التداعي المتصل بها خلال المسرحيات ، ويكشف عن المبادئ والاستقطابات وعادات الفكر التي تكمن تحت تداعي الصور عند شيكسبير ، أثناء رصده للتطور في هذه الصور المتداعية ، وينتهي إلى النتائج الآتية (١) تقنية جديدة لحل المشكلات القائمة في الدراسات الشيكسبيرية (٢) نظرية عن كيفية عمل الخلق عامة (٣) سبرٌ لعقل شيكسبير وآثاره ، ويعتبر من أشد ما كتب حتى اليوم إثارة وامتاعاً . وهو مدين كثيراً للأئسة سيرجن ، لاعتماده على مبادئها الأساسية في « الصور » و « عناقيدها » وكشوفها المحددة لعدد من الروابط والتدايعات والعنايد ، وكثير من جداولها ونتاجها . غير أنه يكاد في كل حال يتعدى حدود ما بلغته ، مفتداً تقسيماتها وتفريعاتها المفرقة في البساطة ، مفسراً ما عجزت هي عن تفسيره (مثل مجموعة صور الموت والعين والحجاج والقم والمرداب والرحم ... الخ فإنه يفسرها تفسيراً مقنعاً بأنها سلسلة من رموز « مجوفة » واقعة بين الولادة والموت) مصححاً ما شوهته ، موسماً في توضيحاتها وأمثلتها ، مضيفاً إلى ما تسميه هي « الصور المهيمنة أو المنسرية أو المتكررة » صوراً « موضوعية » ، ناقدلاً قصور نظام التصنيف بمصطلح مشابه لانتقادات تشارلز (ولم تحذله قوة نقده إلا مرة واحدة

— وكان خذلاناً بارزاً — حين قال في تفسيره لمجموعة الصور التي اعتدى إليها وايتز « لعلّ الذكورة كارولان سيرجن كانت مصيبة في تفسيرها » .
 وأثناء تصحيحه لأخطاء الآتمة سيرجن أو تجاوزه الحدود التي بلغتها ،
 أدّى عدداً من الأمور القيمة ، فهو يستعمل قسطاً كبيراً من السيكولوجيا
 الشكلية ، ابتداءً من فرويد ويونج (مع أنه غير موفق هنا بعض الشيء)
 حتى النتائج التي استقيت من عملية جراحية يجرونها على مقدم الدماغ
 وهو يصرّ على المبدأ السيكولوجي الحديث الذي يقول : إن العقل نظام
 عضويّ يعمل بطريقة دينامية . وهو على وعي بالأصول الشعائرية في المسرحيات ،
 وبأهمية مباحث جين هاريسون وجماعتها في الدراسات عن شيكسبير
 وهو يعالج الامكانيات المهمة ، والصراع العاطفي الخفيّ في الصور وضروب
 التداعي ، ويتشبّث بأن صور شيكسبير تنحو إلى أن تستمدّ من توافق
 الأصوات ومن الرمزية الموروثة أو الشخصية ، أكثر من أنها تستمد من
 المشاهدة و « التجربة » الحقيقية . وهو بارع في تطبيق « نقد عتائق الصور »
 على المشكلات الدراسية (مقتضياً خطي الآتمة سيرجن في هذا) ، مثبّثاً
 أن شيكسبير جعل هاملت يقول *handsaw* لا *hernshaw* أو أي طائر آخر ،
 مبرهنناً على صحة الخاتمة المتنازع في أمرها ، في مسرحية « ترويلس وكريسيدا » ،
 مقترحاً أن بدلّ جهد آخر في منهجه ، قد يضبط تواريخ المسرحيات .
 وبما أنه يفترض أساساً « أنه لا يتفق شاعران في استعمال عتائق واحدة
 من الصور » إذن فلا بد على هذا من أن تكون المسرحيات من تأليف رجل
 واحد ، فينفي كل المتنازعين على المسرحيات ، خلا شيكسبير ، ويقرر أمر
 نسبة بعض العبارات محطّ التنازع في المسرحيات . وأخيراً تلبو جداوله
 الأربعة المسبهة التي جعلها مفاتيح لعتائق الصور ، وهي طائرة الورق
 والخنفساء ، ثم العسوب وابن عرس معاً ، والأوزة ، أكثر إثارة وفائدة
 من الرسوم البيانية عند الآتمة سيرجن

وهذه النتائج الجوهرية ترجع كثيراً بقائص الكتاب . أما من حيث الأسلوب فإن النماص تشمل نظراته المتخازرة المتخابئة إلى الخيال (« الجنة الخفية » « المفريت المتفنن التسامي ») وتباهيه العلمي المزيج ، المضحك في أغلب الاحيان (« استعملت كلمة هوام » لتشمل المخلوقات المتنوعة التي تلدغ وتمض ذلك لأن لفظة « حشرات » لا تشمل قراد الغم ») . ولحياناً ينفق آرمسترونغ في الالتزام بالمبادئ التي وضعها ، فيجرب أن يستعمل مجموعات [عنايد] الصور للإجابة على أسئلة عن الملاحظة الخاصة عند شيكسبير ، وتجربته وحياته وشخصيته (« أثر » في عقله منظر احتضار ، أكان يكره الكلاب ، أمرق أبداً غزالاً أو بنفسجاً ، وأياها كان أشد عليه البراغيث أو القمل ، أكانت السيدة السوداء تتبرج كثيراً ، أصيب مرة بالجلدي ؟) ولكنه لا يلبث أن يصحو لنفسه ، ويقرر أسفاً أننا لا نستطيع معرفة ذلك ، وأن البحث عن الأمور الذاتية خلال عنايد الصور « مخوف بالخطر » في خير أحواله ، وأن الذين يريدون شواهد عن « حب الشاعر » أو عن خصائص خيلته « عليهم أن يبحثوا في مكان آخر » . وأخيراً فإن النصف الثاني من الكتاب وهو دراسة تعميمية « لسيكولوجية الخيال » على أساس الكشوف السابقة في صور شيكسبير ، أدنى مستوى من النصف الأول ، والعلة الكبرى في ذلك أن السيكلوجيا التي يستعملها ليست كفاءً بذلك . فإنه ينفق كثيراً من وقته في مشاجرة مع فرويد ، غير ذات موضوع ، ويبدو أنه من ناحية إيجابية لا يعرف الفرع النفسي الوحيد الذي يناسب صورة العقل التي توحى بها شواهد (أعني على التعيين المذهب الجشطالتي) ومن ثم فإنه مضطر إلى أن يحمّد على شذرات متفرقة من نتائج مكردى وف.ك. نارتلت ومكلوغل وورفز وغيرهم .

ولم يحاول أحد سوى آرمسترونغ أن يضيف إلى كتاب الآتسة سبيرجن ما يستحقه من توسيع مسهب ، ولكن يكاد كل النقاد العظماء الذين استخدموه .

خلال العشر السنوات الماضية ، أن يكونوا قد حاولوا الزيادة فيه أو تخطوا نواحي القصور فيه على نحو ما . فتحدث كنت بيرك في كتابه « نزعات نحو التاريخ » Attitudes Towards History (١٩٣٧) تحت عنوان « العناقيد » عن الامكانيات التي أثارها الآتسة سبيرجن ، لعمل لوحات لعناقيد الصور عند أي مؤلف « لنفسك طرف الحيط الذي يوصلنا إلى العناصر الهامة المنصوية تحت بلجج رمزية » . وكتب تحت عنوان « الصور » (بعد أن أنفى على الكتاب بأنه « ملامم » وتحدث بشيء من الإسهاب عن إمكانياته الموحية) فحاول معتمداً على الشواهد التي جمعها ، أن يرمم « المنحنى » في كتابات شيكسبير ، في علاقتها بمنحنى التاريخ في أيامه . ثم إن بيرك في كتابه « فلسفة الشكل الأدبي » (١٩٤١) قد أطرى كتاب « الصور عند شيكسبير » بأنه أحد « كتب ثلاثة هي أعصب المؤلفات في الأدب منذ صدر « الغاية المقدمة » (أما الآخران فأحدهما لرتشاردز والآخر لإميسون) ثم اقترح ، في الوقت نفسه ، حداً آخر يحتاجه طريقته ، وهو إضافة المعيار النوعي المعتمد على فحوى الصور ، إلى مقياسها الكمي المحض ، أي أن تمنح وزناً خاصاً للصور التي تظهر في مواطن حساسة من الكتاب كالفاتحة أو الخاتمة أو نقطة التحول .

وفي سنة ١٩٤٢ استغل ثيودور سينسر في كتابه « شيكسبير وطبيعة الانسان » نتائج الآتسة سبيرجن كثيراً واقترح نوعاً آخر من التوسيع ، أي معالجة دينامية لا ساكنة فلا تكفي بأن تلاحظ - كما لاحظت - أن مسرحية هاملت نموي من صور الداء أكثر من أي مسرحية أخرى بل أن ترى في تراكم الصور حتى يصبح لها ذروة أمراً ذا مغزى ، على وجه الخصوص ، وأن ٨٥ ٪ منها ترد بعد منتصف المسرحية * . واقترح وليم تروي سنة

* انظر ص ١١٤ من كتاب ثيودور سبلر «Shakespeare and the Nature of Man» وبخاصة التعليق رقم (١٤) .

١٩٤٣ في مقاله « مذبح هنري جيمس » الذي نشر في مجلة « الجمهورية الجديدة » استعمال طريقتها في مجال آخر ، هو قصص هنري جيمس الأخيرة ، واعترف رايس كاربنتر بفضل طريقتها في « الحكايات الشعبية والقصص الخيالية والبطولية في الملاحم الهومرية » (١٩٤٦) واقترح تطبيقها على الماحمة الاغريقية . أما كنت موير فإنه في مقال له عنوانه : « تيمون الاثيني والتفسير الاقتصادي » نشر في Modern Quarterly Miscellany العدد الأول ، عام ١٩٤٧ ، استعمل بعض مادتها في « تيمون » واقترح توسيع فكرتها عن « الصورة » بحيث تحوي الرمزية اللامجازية مثل « الذهب في المسرحية » . وأخيراً تناول كلينث بروكس في كتابه « الزهرة المحكمة الصنع » (١٩٤٧) كشفها وجداولها عن الصورة المسيطرة في مسرحية ماكبث وهي صورة « الرداء الذي لا يناسب مرتديه » واتخذها نقطة بدء في تحليله للبنى الرمزي في المسرحية ، فجاء بما هو أعمق عمقاً وأبرع براعة من كل شيء في نظام الآتسة سيرجن . غير أنه لا يفتأ يعترف بكشوفها وبالمادة « التي جمعتها لنا الآتسة سيرجن » « ينأى هو في الوقت نفسه يخلّفها بعيداً وراءه ، وفي إشاراته إليها تكمن مشاعر متصارعة يوضحها مثل قوله « ولابد من أن يلحظ المرء أن الآتسة سيرجن ما اكتشفت كل المشتكلات فيما اكتشفته » و « ولقد استبان لها جزء واحد فقط من الامكانيات » « وإذا نفَضنا عنا طريقة الآتسة سيرجن في التصنيف ، وهي طريقة آلية نوعاً » « ومع أن الآتسة سيرجن لا تضمن العبارة في الأمثال التي أوردتها » « ومع أن الآتسة سيرجن لم تلحظها » . « وما أن الحطة التي تحكمت في كتابها لا تسمح لها أن تراها إلا بشق النفس » وهكذا .

وفي جميع هذه الزيادات والتعديلات على كتابها ، نستطيع أن نرى نواحي القصور والأهمية عند كارولان سيرجن ، فهي نفسها لم تذهب في

مغامرتها بعيداً ، ولم تقطع المسافة التي قطعتها بقوة وعزم . غير أن بعض النقد اللبيق الهام في عصرنا ، قد استطاع ، ومترداد قلوته ، على أن يغامر بعيداً ، بسبب كتابها ، مزوداً بفكرة أوسع عن طبيعة المجاز والرمزية ، ونظام من التصنيف الأكثر خيراً من الذي قدر لها ، وفهم نفسي أعمق لأعمال العقل ، وشهادة أكمل وأدق ، وأبعاد نوعية ودينامية ، ومؤلفات جديدة لتُستكشف وتُدرس ، وقوة متخيلة أنفذ وأعظم .

٣

إن الموروث من الدراسة التخصصية في حقل الأدب ، وهو ما عملت فيه الآتية سبيلجن ، هو موروث رحيب المجال ، غير منضوٍ كثيراً تحت أهداف هذا الكتاب ، فتفريعاته لا تنتهي إلى حد ، وتحت كل فرعٍ من فرع يستطيع الدارس المتخصص أن يقضي حياته في محتوى خصب مثر . فمن قبيل ما يعمل أن ينشئ نصاً صحيحاً باستنقاده من حماة التحريفات والتصحیحات ، وما تتعلم قراءته في المخطوطات ، بل وما هو يياض بالأصل ؛ وأن يشرح نصاً برده إلى أصوله . وتوضيح معانيه الغامضة ، وإجراء المقارنات فيه ، وعرضه على المراجع التاريخية التي يمكن الحصول عليها ، والافادة من كل المقاييس التي تلبو مهمة ؛ وأن يزود القارئ بالسيرة الصحيحة للأديب ، وبتاريخ الأدب الذي يرتبط فيه كتابه ببعض السياق أو القرائن ، وبالدراسة المقارنة بغيره من الكتب والمتون ؛ وأن يعدّ أخيراً أجهزة لا نهاية لها من الاطلاع وفهارس المصادر والتواريخ وفهارس الألفاظ وعدد الكلمات والدراسات أو الرسائل التي توضح مسائل مفردة ، والطبعات الجديدة والترجمات والمجاميع ، وهل تحوي الطبقات قراءات متنوعة لدارسين متعددين أو تحوي نصوصاً متعددة . والكتب : أي مختصرة أم مجموعة مختارات أم متون للدرس وغير ذلك من أمور

وأبرز الدراسات المتخصصة وأرجبها إنما استلهمت ، لأسباب لا تخفى ، من أهم الآثار الأدبية ، أي على وجه التحديد من التوراة وهوميرس وشيكسير . أما فيما يختص بمعجزات الدراسة في حقل التوراة والدراسات السامية ، وبخاصة ما يسمى « النقد العالي » ، الذي نجح كثيراً في حلّ معيّبات الوثائق والمراجعات والتحقيقات التي لا تحصى ، والتي كان منها كيان الكتب المقدسة ، وأما فيما يتعلق بالأعمال الأقلّ إعجازاً منها ، أعني دراسة هوميرس والإغريق ، التي قامت بعمل مماثل في التعرف على خليطٍ من الشذرات والتلف والقشور التي نعرفها باسم هوميرس ، فلن نقف عندها في هذا الكتاب وحسبنا أن تلقى نظرة خاطفة على بعض مظاهر في الدراسات الشيكسبيرية ، وهو الموروث الذي عملت فيه الآتية سيرجن ، فلذلك يتسق وخطة هذا الفصل .

نشأت المشكلات الخاصة في الدراسات المتعلقة بشيكسير من أن هذا الأديب لم يختلف مخطوطات ، أو نصوصاً يعتمد عليها ، لأنه أجرى فيها تصحيحات بنفسه . فقد طبعت المسرحيات واحدة إثر أخرى طبعات متنوعة في قطع الربع وبعضها « مسروق أو مزور » ، وبعضها طبع عدة مرات من عدة مصادر قبل أن تجمع رسمياً المسرحيات التي يظن أنها لشيكسير ، في القوليو الأول سنة ١٦٢٣ . حتى إنه في عدد من الأحوال ، وبخاصة في حال « هاملت » ، نجد ثلاثة نصوص مستقلاً بعضها عن بعض صورياً - اثنتان بحجم الربع ونسخة القوليو - وكل القراءات الثلاث في أي موطن تناولتها قد تجدها خاطئة . وفي أثناء القرن السابع عشر صدر إلى جانب كثير من أحجام الربع - ثلاثة بحجم القوليو في السنوات ١٦٣٢ ، ١٦٦٤ ، ١٦٨٥ وكل واحد منها يصحح شيئاً من الأخطاء السابقة . ثم إن المحققين العظماء لنصوص شيكسير في القرن الثامن عشر ، ومنهم راو وبوب

وتبليت • وهانمر ووربرتون والدكتور جونسون أصلروا طبعات منقحة ، بلغت أقصى التحقيق في النصوص الباهرة المحققة التي أصلرها جورج ستيفتر وادوارد مالون . وقد أخذ هؤلاء المحققون على عاتقهم تصحيح ما اعتقدوا أنه أخطاء مطبعية في النصوص السابقة ، (وكثيراً ما كانوا يغيرون الأخطاء القديمة إلى أخطاء جديدة) ودافعوا عن تصحيحاتهم ضد من يقاومهم ، وفسروا وعلقوا على العبارات الغامضة أو المشككة . وصدرت أول طبعة تحوي قراءات متنوعة لغير حجة واحدة في الموضوع سنة ١٧٧٣ . وفي القرن التالي ، ظلت الطبقات التي تحوي قراءات متنوعة تصدر ، لأن العلماء فقدوا اقتناعهم بأن مشكلات شيكسبير قد يمكن حلها أبداً ، وأنه قد يكون منها في النهاية نصّ موثق حقاً . وتستطيع أن تجد ذروة الدراسة الشيكسبيرية في عصرنا ، كما تجد تاريخاً لها ، في الطبقات الحديثة ذات القراءات المتعددة ، وقد ظلت هذه تصدر بأميركة طوال عدة سنوات ، وكأنها تكاد تكون احتكاراً خاصاً لهوراس هوارد فيرنس الأب والابن . ومن المناسب أن ننظر في محتويات مسرحية واحدة صدرت في هذه الطبعة :

ولنختر مسرحية « انطوني وكليوباترة » في الطبعة ذات القراءات المتعددة فإنها نموذجية في هذا المقام ، وإن تكن في جوهرها أقصر من هاملت والمقطوعات ، (لأن هاملت والمقطوعات استرقتنا قسطاً وأقرأنا التعليقات) . فقد حققها فيرنس الأب سنة ١٩٠٧ وجعل لها فاتحة تقديمية تدور حول المسرحية ، أما النص نفسه ، كما ظهر في الفوليوا الأول ، فيشغل ٣٧٥ صفحة في كل صفحة بضعة أسطر ، وتحت النصّ في كل صفحة كتبت جملة القراءات المتأخرة ، وتحت هذه أيضاً أدرجت توضيحات أصحابها وحججهم

• كلما يلفظ هذا الاسم في هذا الوطن أما فيما عدا اسم تبليت المحقق فانه يلفظ ثيو:
- كما يكتب -

في الدفاع عن قراءاتهم ، مع تفسيرات للعبارات . أما الملحق ، ويشغل ما يزيد على مائتي صفحة أخرى ، فيحوي جمعاً ومناقشة لكل الآراء الهامة حول تاريخ تأليف المسرحية ، وحديثاً عن الفترة التي تستغرقها في التمثيل ، واقتباساً لكل عبارة عند فلوطرخس استوحاها شيكسبير ، مشفوعة بالسطر الذي يقابلها في المسرحية . ثم نصّ مسرحية « كله من أجل الحب » All For Love للريدن ، وهي مسرحية متأخرة في الموضوع نفسه ، مع حشد من التعليقات والملاحظات عنها ، ثم ثلاثين صفحة من النقد المختار حول مسرحية شيكسبير وشخصياتها ، بما كتبه معلقون انجليز أو المان أو فرنسيون ، ثم خمساً وسبعين صفحة مخصصة للتلخيص والاقتباس الكثير من مسرحيات أخرى تدور حول القصة نفسها . يتلو ذلك حديثٌ عن نسخ التمثيل المتنوعة ، والممثلين والمرات التي مثلت فيها مسرحية شيكسبير ، ثم خبر عن الأزياء والاعدادات التي تتعلق بها ، وقائمة بكل التصحيحات للفلوليو الذي اختير في طبعة كيمبريدج ، وهي طبعة فاصلة نسبياً ، وقائمة بأسماء الكتب التي جرت الإشارة إليها ، ثم فهرست شامل . ويتضح بجلاء أن أي تلميذ دارس لمسرحية شيكسبير ، مزود بطبعة حديثة ذات قراءات متنوعة ، وفهارس للألفاظ ، لمو خير زاداً من الدارسين المتخصصين في شيكسبير قبل قرنين من الزمان .

إن الطبعة ذات القراءات المتنوعة من مسرحية « انطوني وكلويوترة » لتصور خير ملامح الدراسة الشيكسبيرية مثلما تصور أسوأها . ففي خير أحوالها هي التماعة باهرة من نفاذ البصر الحاسم الذي قطع كل اعراض منذ عهدئذٍ حتى اليوم ، ومن أمثلة ذلك فيها تصحيح هاتمر سنة ١٧٤٤ لكلمة pannelled ، ووضعه Spaniel'd في مكانها في هذه العبارة The hearts that pannelled me at heels . (وهي قراءة جميلة كذلك التصحيح العظيم الذي أجراه تيلت في وصف موت فولستاف

في مسرحية هنري الخامس حين غير هذه العبارة التي لا معنى لها « لأن ألقه كان حاداً كالريشة ، وصحصصاً من الحقول الخضراء » وجعلها: « لأن ألقه كان حاداً كالريشة، مثرثراً بذكر الحقول الخضراء » أما في أسوأ أحوالها فتتمثل في هيث ، وهو يشرح هذه الأسطر الغريبة « وكثير من الحوريات رعينها في العيون وانحنين لها يزينتها » ويقول « إن الفتيات اللواتي يشبهن الحور ، كن يعملن في تسوية حواجب كليوباترة ، كلما تشعنت حواجبه والغلمان يروحونها بالمرآح أو لسبب آخر . » وأما حيث تكون فارغة من المعنى فلإنها تتمثل في تصحيح تبتل ومن جاء بعده من المحققين ، حين غيروا « إذ أن سخاءه لا شتاء فيه . إنه سخاء أنطوني » إلى « إنه كان خريفاً » مع أن لفظة « أنطوني » مقنعة إلى حد كبير ، يستدعها قول كليوباترة من قبل « لقد أصبح نسياني أنطونياً » وهي أقوى تعبيراً من ناحية شعرية .

وهذا المثل الأخير بطلعنا على أخطر اتهام يوجه ضد دارسي شيكسبير ، وهو أنهم في أغلب أحوالهم ليسوا من ذوي الإحساس الشعري المرهف . وقد أبرز وليم امبسون هذه التهمة في كتابه « سبع نماذج من الغموض » حين خرج بهذه النظرية القلدة اللامعة وهي : « أن محقق شيكسبير يتزعون إلى « حل » المسرحية مرجعين غموض شيكسبير إلى الكلمة ذات المعنى الواحد التي بدأ بها ثم أغناها من بعد . ويقدم عدداً من الأمثلة ، ومنها هذا المثل النموذجي : « طريق حياتي انحدرت نحو الخريف ، كأنها ورقة صفراء » فأصلحها جونسون (وهو * رجل ذو حس شعري مرهف

• My Way of Life جعلها الدكتور جونسون May of Life ، والتصير الأول ليس هربياً على شيكسبير ولكن الدكتور جونسون كان مأخوذاً بذكر الخريف واصفراً الوردة في نهاية العبارة فتعلق تطابقاً فيها حين جعلها « ربيع حياتي » وقد وفق من الناحية الصناعية في هذا التعبير فهكم به امبسون لأنه رأى في طريقته تفسيراً لكيفية صياغة المبنى الشعري في زمته أي رسم قالب من الجواز تصب فيه الفكرة .

ولكنه عاش في عصر ثري (إلى « ربيع حياتي » . ويقول إمبسون في هذا التصحيح متكهماً « يبدو لي (أن تصحيح جونسون) قطعة قيمة من التحليل المتعلق بالماضي ، لأنه يدل على كيفية بناء الشعر حيثشذ . أما أولاً فيوضع هيكل منظم من المجاز ثم يمشد في هذا الهيكل الفكرة التي ظلت لاصقة بهذا الهيكل اللفظي وأوحى بها بسهولة تشابه الأصوات » . وهكذا يحاول إمبسون العودة إلى الأصل بعد أن يناقش عدداً من هذه التصحيحات المضلّة .

ويمجد و.و. غرينغ طبيعة مشكلة -تصحيح النصوص الشيكسبيرية ، والقواعد التي تفرضها ، ويعمل ذلك كله يبدو مدهشاً خلافاً ملائماً في جوهره لقواعد الشطرنج ، وذلك في بحثه اللامع « قواعد التصحيح في شيكسبير » ، محاضراته عن شيكسبير في الاكاديمية البريطانية لعام ١٩٢٨ . ويدعو إلى محافظة أشدّ في تحقيق شيكسبير ، مستعملاً في أمثله التهمة التي أثارها دودن ضد هانمر بأنه في تصحيحه قوله بولونيوس « سأخرس نفسي حتى في هذا المقام » إلى « سأترس لنفسي في هذا المقام » حين اختبأ وراء ستارة ، قد حرم شيكسبير من إحدى سخرياته المسرحية العظيمة أعني محاولته أن يصور عجز بولونيوس عن أن يصمت في أي حال إلا حال الموت الذي جرّه عليه عجزه عن الصمت . هذا وإن محاضرة غرينغ وهي خير تقرير مفهوم موجز أعرفه عن كل مشكلة النصوص الشيكسبيرية لشاهدة على أن عمليتي النصوص الشيكسبيرية في عصرنا ، قد يكونون بسبيل العودة إلى رأي إمبسون ، وهي شهادة تقابل بالترحاب . فبعد ثلاثة قرون تحوّلت فيها كلمة Armegaunt Steede إلى Armgirt — termagant — armzoned — barbed — arme-g'raunt — ardent — merchant — arrogant ربما وجد لدينا جمهور من المحققين الذين لا يرون بأساً في أن تظل arm-gaunt كما كانت في الأصل .

وقد كرّس دارسو شيكسبير همّهم ، مع عنايتهم بالتاريخ والدراسة

النصية والتفسير وجمع المصادر وغيرها من مواد تتضمنها الطبقات ذات القراءات المتنوعة ، بل جمع فهارس الألفاظ والتواريخ ، وفحص الخط الاليزابيثي والأوراق القانونية ، وكتابة سير لشكسبير نفسه (كلها حتمي على وجه التقريب) . وتأثير من كشف السير ادمند تشيمبرز وآخرين نشأ لديهم في الأيام الأخيرة توجه نحو تحليل شيكسبير تحت ضوء المسرح ومشكلات الانتاج بين الحين والحين (١) . ومعظم الدراسات الشيكسبيرية قد تجملت في التفسير التقليدي للمسرحيات والشخصيات (وتفسير الشخصيات كان ألبية كبرى في القرن التاسع عشر) وفي وضع النظريات حول آرائه وأفكاره وإشاراته الموضوعية وغيرها . وقد تمخضت هذه الدراسات في خير أحوالها عن مثل العمل التحليلي الباهر الذي قام به ناس منهم ادورد دودن و أ.ك. برادلي ، وفي أسوأ أحوالها أثبتت النظريات المختلفة حول هاملت ومنها : نظرية مركيد بأن المسرحية فلسفة رمزية للتاريخ يمثل هاملت فيها الروح الباحثة عن الحقيقة وتمثل اوفيليا الكنيسة . ونظرية ليليان ونستانلي بأنها تدور حول الوراثة الاسكتلندية للعرش ، ونظرية جون دوفر ولسون بأنها حول مؤامرة إسكس Essex ونظريات أخرى مثل أن هاملت كان امرأة وقعت في حب هوراثيو أو أنه كان شاباً شريراً زيتف أمر الطيف وهكذا مما لا يقف عن حد .

ويمثل دوفر ولسون قضية نموذجية فهو ناقد للنص ذكي محافظ ، وأحد محققى نسخة كيمبردج الجديدة القيمة (المستهجنة أحياناً) وأحد من قاموا بدراسة شاملة للخط في عصر اليزابث أساساً ، لإعادة بناء مخطوطات شيكسبير من خلال أخطاء صفائي الحروف ، ولكنه إذا اقترب من التفسير

(١) هناك قائمة حاسمة لستة وعشرين قسماً كبيراً من الدراسات الشيكسبيرية لم قد يثير رغبته هذا الجبر الطمعي ، موجودة على الصفحة الأولى من تلك المقالة الممتدة التي كتبها ج. إي.ك في الموضع ، في كتابه « المرشد الى الدراسات الشيكسبيرية » .

النقدى ركب وجه الشطط ، ولم يعتمد على أي شاهد أكثر موضوعية من
المواجه التي تخالبه وهو يدخن غليونه . فيضع نظريات حتمية كقول
في « شيكسبير الأساسى » The Essential Shakespeare إن القصائد العظيمة
الأخيرة التي نظمها شيكسبير بلا ريب بعد عزله قد أعدمها صهره البيورثاني ،
ومثل قوله في « ماذا يجري في مسرحية هاملت » What Happens in Hamlet
إن شيكسبير اختار الدمارك مسرحاً لمسرحيته لأنها كانت تدين بمذهب
لوثر ، حتى إن غريغ يلومدهش الاعتدال حين يقول في وصف نظريات
ولسون « إنها انطلاقات بالون ، لم يحسن تثبيته بالخيوط ، في ربح
عاتية » .

٤

وهناك عدد من الدارسين المعاصرين ، عدا كارولان سبيرجن ، قد
أسدوا بدأ طولى للنقد ولعل أهمهم جميعاً رجل تأثرت الآتية سبيرجن
بطريقته ، وذلك هو الأستاذ جون لفنستون ثويس بجامعة هارفارد . فإنه من
ذلك النوع النادر في علم الدراسة الذي يجمع بين العلم الواسع والخيال
السديد . وكل نقده استغلال للاطلاع الواسع ، على نحو قد يبدو مستهجناً
في بعض الأحيان ، فهو قادر على أن يجعل ديدنه عدّ الاغماءات في
الترجمات الفرنسية للملاحم الكلاسيكية ، في القرون الوسطى (ثلاثون
إغماءة من الأبطال والبطلات في « قصة طروادة » Roman de Troie واثنتان
وعشرون في « طيبة » Thèbes) وأربع مرات أو خمس يصبح فيها الخط
غير مقروء في موقف مؤلم واحد (« أو عدّ القوافي المتكلفة القيدة عند
الشعراء ، ملاحظاً كيف أن بوب انتقد ورود قافية breeze مع Trees
ثم وقع فيها هو نفسه في أربعة مواطن أو خمسة وأن القافية Alps في قصيدة
« تشايلد هارولد » استدعت حتماً Scalps لأن معجم ووكر Walker's Lexicon

نفسه لا يوحى بأي بديل آخر وهكذا .

وأعظم أثر دراسي نقدي ألفه لُويس هو كتابه « الطريق إلى شنلو » وعنوانه القرعي « دراسة في طرق الخيال » ، ويحوي ستُمائة صفحة يتبع فيها مصادر قصيدتي كولردج العظيمتين : « الملاح القديم » و « قبلاي خان » . فهو تشييد - من جديد - لدى اطلاع الشاعر وحال عقله بدقة بعد مائة وخمسة وعشرين عاماً ، تشييد خلّاب كله ، ويكاد يكون معجزاً ، حين نذكر أنه يمثل جهد امرئ واحد . وقد اعتمد لُويس على عادة تملكت كولردج وهي تقييد الملاحظ ، وعادة أخرى غريبة وهي أن يعضي من أي كتاب قرأه إلى كل الكتب التي أشار إليها الكتاب الأول ، وبذلك تتبع كولردج خلال قراءته . وبما نجم عن عناده هذا الذي لا يكاد يصدق (قرأ « بصريات » Opticks بريستلي ذات الثمانمائة والسبع صفحات من حجم الربع ، كأنما ألقى في روعه أنه سيجد شيئاً ، فوجد في الصفحة ٨٠٧ ما كان يبحث عنه ، برهاناً على أن كولردج قد قرأ الكتاب واستعمله) أنه استطاع أن يتبع المصدر الواعي والملاواعي لكل صورة تقريباً في القصيدتين وفي إحدى أدوار القصيدة تتبع حقاً كل كلمة إلى مصدرها . وإذا الشيء الذي بدأ تتبعاً بسيطاً للمصادر ذات الطابع الدراسي ، توالد على يدي لُويس فأصبح دراسة عظيمة في عمليات الخيال الشعري .

وقد اضطرت طبيعة المادة ليجازف بالدخول في طبيعة الذاكرة والخيال . ومع أنه على التحديد لا يزعم لنفسه اهتماماً سيكولوجياً أعمق ، ويقول « أحب أن أقرر توكيداً بأنني أعالج في هذه الدراسة ما يسميه المحللون النفسيون للمحتوى المادي للحلم وأني أقصر معالجتي على ذلك وحده ، فلا شأن لي بما يسمى المحتوى الكامن أي رمزها لتحقيق الرغبات أو الصراع أو غير ذلك - مع ذلك ينتهي بصورة مقولة جداً للعقل الباطن عند كولردج ، وإن

وجده مثلاً في المصطلح السيכולوجي الميكانيكي الغريب الذي كان يستعمله كولردج مثل «خطاطيف الذاكرة وعيونها» ومصطلح بوانكاريه «النورات المعقدة». والكتاب في الحق دراسة «لقوة الروح المشكلة من حيث قدرتها على التمثل والتجسد». أو دراسة لما يسميه بودلير «العمل الذي يصبح به الحلم أثراً فنياً».

إن كتاب «الطريق إلى شتلو» لا يستغنى كل ما أسداه لُويس، فدراساته في الشعر الحديث كانت تمشي جنباً إلى جنب مع ميدان تخصصه، وهو شوسر، وقد ذكر دراسة امتدت ربع قرن عن شوسر في كتاب يعد من أحسن الكتب القريبة من أذهان الجمهور، وهو «جيوغري شوسر وتطور عبقريته» Geoffrey Chaucer and the Development of His Genius فجاء هذا الكتاب حلقة في الموروث العظيم الذي خلفه سكيت وفرنفال وكتردج. وقد درس فيه شوسر الإنسان، لا دراسة نص، ميت، ليمتزه الدارسون، بل من حيث هو شاعر من الطراز الأول عاش في عصر خلاّب. ثم إنه بالاضافة إلى ذلك عثر على كشف جانبيه، أثناء دراسته لكولردج، في المصادر اللاواعية لشعراء مثل ملتون وكيتس، وهذا يوحي بأن كتاب «الطريق إلى شتلو» قد يستطيع أن ينمي مدرسة قادرة على أن تحول الزحف الدرامي البليد في عالم المصادر إلى نشاط نقدي. وأكثر الحقائق وضوحاً عن «الطريق إلى شتلو» وعن «الصور عند شيكسبير» كذلك هي ما في كل منهما من إمكانيات هائلة للتوسعة والاضافة، وبخاصة في اتجاه التحليل النفسي الذي يبرأ لُويس من عهده فيه عمداً. هذا وإن لُويس عثر في احتقاره للدراسة الملتبسة بالتحليل النفسي التي أجراها روبرت غريفز على قصيدة «قبلاي خان» في كتابه «مغنى الأحلام»، متعباً ما في تلك الدراسة من جهل وشطط، ومجاوزة للدقة في مواطن معينة، وبلاغة عامة. غير أنه لا يستطيع أن ينكر إمكانية دراسة القصيدة على وجه

مترن ذكيتي ، ومثل هذه الدراسة سيحتمد كثيراً على كتابه ، بتناول أعمق نتائجه ، وتعميقها أيضاً (٢)

أما من الناحية الأخرى فإن الدارسين ، ورفيقهم الذي هو كواو عمرو فيهم ، أعني مارك فان دورن ، قد لاموا لُويس لأنه عدا طوره وتوغل بعيداً في مقامه . فمثلاً تلمّز فان دورن عندما راجع الكتاب بمجلة « الشعب » من أن لُويس لم يلزم نفسه في حدود ما يلتزم به الدارس من تقرير حقائق قابلة للتوضيح ، ومن طبع نصّ توضح فيه القصيدة على صفحة ونجمل مصادرها على الصفحة المقابلة « دون أن يقول شيئاً من عنده في أكثر المواقف » لا أن يحرّض على الكلام عن عمليات الخيال وطرقه .

وقد وجّه الأستاذ لين كوير من كورنل لكتاب « الطريق الى شنلو » أمضى نقد متصل بالدراسة في مجموعة « منشورات جمعية اللغة الحديثة » سنة ١٩٢٨ ، وأعيد نشره في مجموعة لكوير عنوانها « أوراق أرسطوطاليسية » عام ١٩٣٩ . ويمثل كوير الذي يسمي نفسه ناقدًا « أرسطوطاليسياً » وهو صانع فهارس للألفاظ أحبّ قليلاً من الأدب بعد وردزورث ، نقيضاً مدحشاً للُويس مثيراً للعبرة . فقد نشر سنة ١٩١٠ بحثاً يدل على بصيرة متميزة عن « قوة الباصرة عند كولردج » ، فأبرز كثيراً من مختلف مظاهر البصر السديد المغناطيسي في قصيدة « الملاح القديم » ، في تناوله الأشخاص والشمس والحيات وما أشبه . ويبدو أنه كان مستاءً لأنه وجد شيئاً هاماً في شاعر يكرهه ، فأنقذ ، معظم المقال وهو يعتذر . فلما ظهر كتاب لُويس ، راجعه كوير ، وكانت مراجعته من أحط أنواع الهجوم الذي يتحل اسم

(٢) قام بهما الى حد روبرت بن ورن في الملحق الطويل عل قصيدة « الملاح القديم » « قصيدة ذات خيال خالص » سنة ١٩٤٦ ولا ريب في ان ورن يمتد دراسة لُويس وبخاصة من خلال استعماله للأنماط العليا التي جاءت بها الآونة بوجدكين . ولكن قطعاً كبيراً من جهده مبدد مدني لا في اليده من حيث انتهى لُويس بل يناقشه لا عجز عنه لُويس ، ولتوابع من القصور عنه عامة .

الدراسة وأشدّها غروراً وأدناها نفساً . وهناك صرح قائلا : « وكان من الطبيعي أن حاولت لأرى إلى أي مدى استغلّ دراستي » (قد استغلّ لُويس دراسته واعترف بذلك) وأظهر أنه ينتقد استخدام لُويس لها ، وأنه ساخط لأن لُويس قد وجد من الضروري أن يزيد عليها شيئاً . واقترح أن كتاب لُويس يحتوي قليلاً من الأصالة ، أو لا يحتوي أبداً ، ولكنه مع ذلك ينكر عليه شططه ، ويلمح إلى أن هذا نوع من المتاجرة بعرض الدراسة من أجل كسب الصيت والسمعة . وهاجم قصيدة « قبلاي خان » لما فيها من « وصمات » أخلاقية ، ووافق وردزورث في نقده « الارسطوطاليسي » لقصيدة « الملاح القديم » ووصفها بأنها ليست جيدة كثيراً ، واقترح أن وردزورث كتب ذلك الشيء القليل القيم الذي يسمّى باسم كولردج ، وأثار ضدّ لُويس مباحكات صغيرة لا حصر لها ، وانتفض زهواً حين وجد في كتاب لُويس صيغة نحوية مضطربة العلاقة ، وعدّ عليه تكريراته . وتكاد مقالة كوبر أن تكون مجموعة من أروأ أخطاء الدراسة المتخصصة ، فيما يعترى الدارسين المتخصصين من عيوب ذاتية ، وفي جذب الطريقة وانعدام الخيال . حتى إن لُويس وكوبر نموذجان للدارس ، يرسمان مفارقة ممتعة ، ويقفان على طرفي نقيض .

غير أن الدراسة المتخصصة على يد دارس واحد على الأقل ، في حقل فلسفي ، قد أسهمت إسهاماً بالفعل في حركة النقد الأدبي ، وهي أيضاً أكثر ثمرة بالقوة . أما ذلك الحقل فهو تاريخ الأفكار وهو حقل فلسفي ابتكره واستولى عليه - في الأكثر - الأستاذ آرثر أ. لفعجوي من جامعة جونز هوبكنز . وتاريخ الأفكار هو تتبع أفكار موحدة من الفلسفات خلال التاريخ الفكري ، وكما أنه يجد أكثر الأنوار المادية في التعبير الأدبي فكذلك يستطيع النقد الأدبي أن يستمد منه في معالجة المتكأ الفلسفي للأدب . وأهم

كتب لفعجوي ، كتاب « السلسلة العظمى للحدوث » *The Great Chain of Being*

وفيه يتبع فكرة « الحدث » المؤلف من ثلاثة مبادئ مترابطة وهي الكمال والاستمرار والتدرج ، منذ أصولها عند افلاطون وأرسطوطاليس ثم انتقالها في القرن الثامن عشر - انتقالاً مؤقتاً - إلى السلسلة العظمى للصيرورة حتى تفتحت أزاهيرها عند شلنج والرومانتيكية . وفي سياق الكتاب يرسم لفجوي حقاً تاريخاً للفكر الرومانتيكي مستمداً شواهد لا من الفلسفة والأدب فحسب بل من علم اللاهوت وحقه اللغة والسمانيات والعلم والسياسة والبستنة . وقد كانت مادة هذا الكتاب الذي ألقى باسم محاضرات ولیم جیمس في هارفارد ، بعيدة الأثر في الكتابات النقدية التي صدرت عن عدد من أساتذة هارفارد ومن بينهم ف.أ. ماثيوسون وثيودور سبنسر ولكن يبدو أن ليس هناك عدد كبير من النقاد باستثناء جماعة هارفارد وجوزف هوبكنز (وكنت بيرك كما هي العادة) يعرف لفجوي وكتابه مع أن الدارسين المتخصصين قد تأثروا به تأثراً شاملاً . وقد كانت معرفته حقيقة بأن تكون كبيرة القيمة في تلك الكشوف عن الرومانتيكية مثل كتاب « روسو والرومانتيكية » لبابت ، وكتاب « النشوة الرومانتيكية » The Romantic Agony لماريو براتز ، وكتاب « انحطاط المثال الرومانتيكي وسقوطه » The Decline and Fall of the Romantic Ideal للوكاس (والاننان الأولان صلرا قبل ظهور كتاب لفجوي). إن أعظم فائدة يحجبها تاريخ الأفكار للنقد الأدبي هي منحه القدرة على أن يعيد بناء «هيكل المراجع» أي الجو الفكري الذي يكمن تحت الآثار الكبرى في الماضي. وقد استكشف لفجوي أفكاراً أخرى في كتابه « ثورة ضد الثنائية » The Revolt against Dualism وفي كتاب « البدايات والأفكار المرتبطة بها في الأزمان القديمة » Primitivism and Related Ideas in Antiquity وهو تاريخ من وثائق جمعها بالاشتراك مع جورج بوس. ولديه هو وتلامذته مجلة اسمها « مجلة تاريخ الأفكار » مخصصة لمثل هذه الكشوف ، ولكن لا شيء من آثاره كلها

يطاول « السلسلة العظمى للحلوث » أهمية ، حسبما ترقى إليه معرفتي .
ويستحق أ.ك. برادلي بعض الحديث هنا من حيث أنه يمثل نموذجاً من
الدراسة المتخصصة التي لا تعتمد على طريقة خاصة سوى القراءة الدقيقة
والمقارنة (كذلك فإن كتاب ستول « دراسات شيكسبير » مثل
آخر على هذا النوع) . وإذا استثنينا بضع دراسات خاصة متحيزة ، مثل
دراسة امبسون ونابت وارنست جونز والآتسة سيرجن وآرمسترونغ ،
حكمنا بأن برادلي كتب أعمق نقد شيكسبيرى وأشمله ادراكاً في عصرنا .
أما فيما يتعلق بمسرحية هاملت فإن برادلي بلغ مشارف النتائج التي بلغها جونز
دونما حزن إلا العناية الدقيقة وإعمال الفكر . وليس ينقصه إلا معدّات
التحليل النفسي التي كان بإمكانها أن تمنحني به إلى الامام خطوات ، فقد
أدرك أن النظريات الكبرى فائقة وأن حال هاملت تتصل اتصالاً وثيقاً
بشيء يتعلق بأمته لا بعمته ، وفي الحق إن اصطلاح « الشلل السوداوي »
الذي عني به عجز هاملت عن العمل إنما هو إرهاب فذ باصطلاح جونز
ذي المسحة العلمية وهو « فقدان قوة الانتباه » ، وهو في الوقت نفسه كأنما
ينبئ بظهور الغيب عن الآتسة سيرجن ونابت وامبسون . ففي إرهابه بما
ستحققه الآتسة سيرجن نجده يعمل جديلاً باستعمال أياجو للصور البحرية
ويلحظ وفرة صور الحيوان في « تيمون » و « لير » ويكتب جريدة
بصور الظلام والتور والدّم والعنف في « ماكبث » وهكذا . وفي إرهابه
بما سيحققه نابت نجده يجمع التلوينات للموسيقى عند شيكسبير ويلحظ
أن الموسيقى هي فيما يبدو الرمز الصميم للسلام والسعادة عنده ولكنه يسهو
عن أن يتقدم خطوة أخرى ليرى كيف أن العاصفة هي الرمز المضاد لما .
ويقترّب برادلي من نظرية امبسون التي قال فيها إن مصححي النصوص
الشيكسبيرية « يخلّونها » ويوضح فكرته بواحد من التصحيحات التي يني
امبسون عليها رأيه أعني تصحيح جونسون لعبارة « طريق حياتي »

Way of Life وجعلها « ربيع حياتي » May of Life

إن استفاضة دراسة برادلي غير جلية في متن كتابه الرئيسي « التراجيديا الشيكسبيرية » *Shakespearian Tragedy* وهو دراسة مطولة هاملت وعطيل ولير وماكبث، إذ يخصص فصلين لكل مسرحية، أولهما مناقشة دقيقة للمبنى — في معظمه — والثاني دراسة للشخصيات على أنها أناس حقيقيون. ولكن الدراسة المتخصصة الكامنة وراء الاستبصارات النقدية في الكتاب، إنما تتجلى بقوة في اثنتين وثلاثين ملحوظة مبدل بها على المتن، وتتناول التصحيحات النصية، والمقارنات بين متن طبعة قطع الريع ومتن الفوليو، وجداول لاستعمال الكلمات، واقتراحات عن الأعمال المسرحية، وضبط التواريخ من خلال عدد من الاختبارات الفنية. وكثير من هذه الدراسة المتخصصة ينتهي إلى لا شيء — فقد يستوي عنده أن تنتهي الملحوظة باستنتاج يقول فيه إن المسألة ليست إلا مجرد قلب عند شيكسبير، أو أن في المسألة قولين وليس احدهما بأقوى احتمالاً من الآخر — ولكن هذه الملاحظ هي أساس الإدراك النقدي الذلق في كل الكتاب :

ولم يوفق برادلي مثل هذا التوفيق في فروع أخرى من الأدب، هذا شيكسبير، فإن أحاديثه عن الشعر الرومانتيكي الانجليزي في كتابه « محاضرات أ كسفورد في الشعر » *Oxford Lectures on Poetry* وفي « تعليقه على قصيدة «الدكرى» لتيسون» تترع إلى أن تلبس بمجادلات فارغة ومتوحجة بعض الشيء عن «الرفعة» وهل هذا الشاعر «أرفع» من ذلك. وخير ما في كتاب « محاضرات أ كسفورد » هو المادة المتعلقة بشيكسبير أي عن فولستاف ومسرحية « انطوني وكليوباترة » والمسرح والجمهور في عصر اليزابث. أما اهتمامه الرئيسي بشخصيات شيكسبير، وفي هذا يعد الوارث المنطقي لكارلردج وهازلت وبراندز (حركة أدبية سخر منها سخرية جميلة لـ ك. فايت في مقاله « كم ولداً رزقت السيدة ماكبث ») فانه يؤدي إلى الهوة التقليدية التي

يهوي فيها القائمون بالأبحاث في هذا المجال ، أعني تلك التخمينات البليدة عن شخص شيكسبير نفسه ، فهو يحسب كل أوزار التطرف التي تحتجبها الآتسة سيرجس ، إذ يجبرنا أن أحب زهرة إلى شيكسبير هي البنفسجة ، وطائرته المفضل هو القبرة ، وأنه كان يكره الكلب الصغير الطويل الشعر والأذنين ، وأن هذه العبارة أو تلك « ذات نغمة ذاتية » فيما يبلو ، أو أنها « صدرت من القلب » أو « أن شيكسبير نفسه هو الذي يتكلم هنا » .

إلا أن خوفاً معتدلاً قاراً في الجلبة ، يقي برادلي في أكثر الأحوال شرّ التفاهة ويسدّد أحكامه . نعم إنه ليستطيع أن يركز جهده في الدقائق التفاهة كأن يعدّ الأسطر في المشاهد المتوترة ، والمواقف التي يتقل فيها شيكسبير من النثر إلى الشعر ، وعدد المبارزات ، والمناسبات التي تضرب فيها الموسيقى العسكرية في القسم الأول من « هنري السادس » ، غير أنه مع هذا لا يَوحَل في حماة هذه التوافه ، بل يستغلها دائماً ليلبغ فكرة سديدة . واكبر نقص لديه ، ضآلة معرفته بالدراما الكلاسيكية والنقد الكلاسيكي ، ولو كان محصوله من ذلك وغيراً ، لأجانه في ميدان تخصصه .

ومع أنه يقيم مقارنات متعددة بين شيكسبير والروائيين الاغريق ويتكلم على أرسطوطاليس بشدة إلا أنه في نصّه وتوكيده أن « الشخصية » جوهر المسرحية ، يعتمد عن أرسطوطاليس . ثم إن عدم فهمه أساساً لطبيعة الدراما الاغريقية ، يؤدي به إلى أن يرى في ماكبث بطلاً لم تكتمل بطولته ، كذلك وصفه لسياق المسرحية بأنه يجري في ثلاث مراحل « العرض والصراع والكارثة » يغفل فيه العنصر الجمهوري في الدراما الاغريقية وكل دراما عظيمة بعدها أعني « القبول » النهائي (قارن بهذا مثلاً الحلقة المفرغة عند فرانسس فرغسون المكونة من « الغاية ، والعاطفة ، والادراك ») .

ولم يلحظ أحد نواحي القصور والعيوب في الدراسة المتخصصة مثلما لخطأها برادلي فهو يتحدث باحتقار عن نوع من الدارسين يضفي نفسه بالردّ

على آراء منافسيه ، ويكتب على استقصاء الدقائق الثاقفة حتى يفقد « الانطباعات الواسعة العميقة » التي تخلّقها القراءة الحوية في النفس » ، ويقول :

البحث سهل وإن كان متعباً . والاستنظار التخيلي صعب وإن كان ممتعاً ، وقد نوثر الأوك ما خوذين بسهولة . أو قد نلحظ أن شيكسبير قد استعمل في عبارة ما ، ما عثر عليه في أحد المصادر ، فتتهرب من أن نسأل أنفسنا لم استعمله وماذا صنع ؟ أو قد نرى أنه أدنى شيئاً قد يرضي جمهوره فنمرّ به عابرين ، لاعتقادنا أنه أمرٌ نعرف تعليله ، فاسين أنه كان يرضيه أيضاً ، وأن علينا أن نجد العلة في ذلك . أو تريننا معرفتنا لمرحله التلام بين المشهد والمرح نفسه فتقول : إن الذي خلق هذا المشهد هو ملاءمة المسرح لإخراجه ، كأنما علة الشيء لا بد أن تكون مفردة بسيطة . فمثل هذه الأخطاء تثير المرء الذي يقرأ شيكسبير بروح شعرية ، وتجعله يكفر بمعرفته . ولكن علينا ألا تقع في هذه الأخطاء ، كما أننا لا نستطيع أن نرفض أي معرفة تعيننا على فهم عقل شيكسبير من أجل ما تجليه من أخطار

وقد كان برادلي نفسه بمثابة عن هذا النوع من الدارس الذي يشير إليه ، كان في الحقيقة ازدواجاً موقفاً من الدارس نفسه ومن « المرء الذي يقرأ شيكسبير بروح شعرية » وخير ما يوصف به عمله ما قاله هو في الإشارة إلى مقال فذ لموريس مورغان عنوانه « مقال في الشخصية المسرحية : شخصية السير جون فولستاف » فقد وصفه بأنه يفسر عملية التحيال عند شيكسبير « من الداخل » .

نستطيع بعد هذا أن نلخص في إيماز ما أسداه للتقد بضعة نفر فقط من الدارسين ، فتقول : يستطيع الدارس أحياناً بواسطة طبعة محققة كاملة أقبل عليها بنفس ، أن يستتد شاعراً من يد الاغفال والسيان ويمهد الطريق

لانتعاشة نقدية ، مثلما صنع القسيس الموقر الكسندر دايس في تحقيقه الرائع لآثار سكلتون سنة ١٨٤٣ ، فهذا الكتاب معلّمٌ على اللودعية وحسن التلوق ، ولم يمتنع إلا تصحيحاً يسيراً من بعد . وقام الأستاذ تشايلد بمهمة مماثلة ، أو لعلها أشمل ، في تنظيم الأخائي الشعبية الانجليزية والاسكتلندية حتى إنه كل دراسة وفقد يبداهان - حتى اليوم - من هذه الطبعة المحققة . (إن الأعمال النقدية التي قام بها دارسون آخرون في حقل الأدب الشعبي والمصادر الشعبية للأدب الشكلي ، بما في ذلك العمل المتميز الذي أدّاه جلبرت مري وجماعة كمبردج ، قد جرى الحديث عنها في فصل سابق) . وأحياناً يبعث الدارس قوة في تقنية تقليدية ، من جديد ، مثلما صنع ج . لسلي هوتسون بذلك البحث المألوف الجلاف كالغبار في السجلات القانونية ، فأخرج كتابين بالفي القيمة أحدهما « موت كرسطوفر مارلو » The Death of Christopher وهو خبر عمن قتل مارلو في الحقيقة وأسباب مقتله ، والثاني « شيكسبير ضد شالو » Shakespeare Versus Shallow برهان على أن الشخص الحقيقي الذي يمثله القاضي شالو في مسرحية « نساء وندسور المرحات » لم يكن السير توماس لوسي ، ولكنه كان علو شيكسبير القديم القاضي وليم غاردنر . وكلا الكتابين يشبهان في المتعة قصصاً بوليسية من الطراز الأول . وأحياناً ينمّي الدارس ، من الوجهة الأخرى ، تقنية جديدة أو يضيف شيئاً إلى واحدة قديمة ، مثلما فعلت الآنسة سيرجن وأرمسترونغ ونابت ولويس . فدراسة جورج رايلاند للفظ عند شيكسبير في « الألفاظ والشعر » Words and Poetry وكشف ل.ك. نابت للجو الاجتماعي والاقتصادي المحيط بأدب القرن السابع عشر (وستحدث عنها فيما يلي) مثلاًن آخران على هذه التقنيات الجديدة التي تبشر بالخير .

وهناك مشروع دراسي أخير يستحق أن يذكر ، فمنذ ١٩٣٥ دأب شارلس د. أبوت مدير مكتبة لوكوود التذكارية ، بجامعة بفلو ،

على جمع مسودات الشعراء المعاصرين ، رجاء أن يعرض عملية المراجعة الشعرية عرضاً موضوعياً . وقد حصل على ثلاثة آلاف منها ، وأحياناً يبلغ أن يكون لديه ثمانون نسخة من قصيدة واحدة . وأول دراسة تجريبية لبعض هذه المادة ، نشرت حديثاً في مجلد عنوانه « الشعراء حين ينظمون » *Poets at Work* ويضم مقالات كتبها و. هـ. أودن وكارل شايفرو ورودلف آرنهايم ودنا ولد. أ. ستوفر ، ومقدمة كتبها أبوت يوضح بها مشروعه ، وبعض صور للمخطوطات . ولا تعلق أي واحدة من هذه المقالات ، بطبيعة الحال ، ملاسة سطح المادة (ومقالة أودن فيما يبدو لا تمسها أبداً) ولكن يرمى أن تكون هذه المقالات بشيراً بدراسة واسعة منظمة ، على نفس الخطوط التي بدأت في هذه المجموعة فيما أرجح (المشاركون في هذه المقالات : اثنان منهم شاعران وواحد سيكولوجي والرابع مدرس للأدب) . وليست هذه فكرة جديدة في ميدان الدراسة فان «لويس مثلاً» في كتابه « الاتباعية والثورية في الشعر » *Convention and Revolt in Poetry* قد فحص التنقيحات الشعرية عند تينسون وكولردج وكيثس ووردزورث وشيكسبير أيضاً (ولما لم تكن هناك مخطوطات من شيكسبير جعل شاهده من مسرحية هاملت طبعة حجم الربع وهي فيما يظن تمثل تنقيح شيكسبير للنص) . أما أداء هذه المهمة على نحو منظم كامل لا على وجه جزئي عارض ، فربما تمخض عن نتائج متميزة ، كما فعلت دراسة الآتسة سبيرجن للصور ، وكما فعل بحث «لويس» عن المنايع والمصادر وتتبع لفجوي لتاريخ الفكرة الواحدة .

٥

بقي مظهر واحد آخر في آثار الآتسة سبيرجن يحتاج منا تقدير ، ذلك هو رغبتها في التصوف ؛ فكتابها «التصوف في الأدب الإنجليزي» يطلعننا على أنها مهتمة كثيراً بالفكر الصوفي والكشف الصوفي إلى حد أن تكون داعية للتصوف ، متأثرة كثيراً بمتصوفة المذهب البوحي الكراريسي المعاصر ،

مثل إيفلين أندرهل . وقد استمرّ تعلقها بالتصوف في أثناء كتابها « الصور عند شيكسبير » وربما كان هو العنصر الذي استثار هذه الدراسة ، لايمان الآتسة سيرجن بأن الصور ذات مغزى صوفي . فقد كتبت تقول :

إن المجاز في المقام الأول موضوع ذو مضمون عميق يستدعي قلماً أقدر من قلمي على الخوض فيه بكفاءة ، لأنني أميل إلى الاعتقاد بأن قياس التمثيل أعني المشابهة بين الأشياء غير المشابهة - وهي الحقيقة الكامنة في صلب المجاز وإمكانيته - تتضمن في ذاتها سرّ الكون عينه . إن الحقيقة المجردة التي أمثلها في البذرة والورقة الساقطة ، وإنها في الواقع تعبير آخر عما نشاهده يجري على الإنسان من حياة وموت ، لتعزني كما تهز الآخرين وتملأ نفسي ونفوسهم بأننا في هذه الأرض في حضرة سرّ عظيم ، لو استطعنا أن نفهمه ، لقدردنا على أن نفسر الحياة والموت بنفسه .

إن الصورة التي يستخلصها الإنسان لعقل شيكسبير من الفصلين المعنويين : « شواهد من الصور عن فكر شيكسبير » لأهرق في التصوف بما قد توحى به المسرحيات تدعى ، لأنها تؤكد العناصر اللامادية والبرغسونية ، وتنتهي بهذا الحكم الذي تصلره الآتسة سيرجن دونما شاهد معين : « مرة واحدة فقط يتحدثنا شيكسبير بلسان نفسه - فيما يبدو - حديثاً مباشراً عن ما يراه في مشكلة الموت » وذلك في المقطوعة رقم ١٤٦ حيث تميت النفس الموت نفسه . وينتهي بها بحثها في فلسفته في فصل « شيكسبير الإنسان » إلى أن شيكسبير كان من أصحاب التزعة الانسانية المتصوفين ، مثل شخصية الدوق في مسرحية « واحدة بواحدة » Measure For Measure الذي يعتقد أننا « موجودون ما دمنا نلمس أصحابنا ، ونلتقي منهم الدفء أو النور الذي أطلقناه إليهم » .

ومع ذلك فإن موضوعيتها الدراسية لم تنتقص حيويتها بهذا الانهماك في التصوف ، وقد يقال في هذا الميل إنه نزوة من النزوات التي يترع النقاد إلى أن يمكنوا عليها كغيرهم من بني الانسان ، ولكثير من النقاد نزوات تجري في آثارهم ، دون أن تؤذيها مثل ثورة بيرك على التكنولوجيا ، دون أن يؤثر في طابعها تأثيراً أساسياً . وآخرون مثل ت.س. البيوت ينحرف عملهم انحرافاً كاملاً على هوى ما ينهمكون فيه ولكن ذلك لا يحطم قيمته أو سداده . وبعضهم مثل مود بودكين وجون مدلتون مري يتخلون عن منهجهم النقدي الذي منحهم التميز لينغمسوا في نزواتهم ، وآخرون تخلوا عن النقد إطلاقاً ليرعوا الدواء الشافي كما فعل رتشاردز في « الانجليزية الأساسية » Basic English . وأكثر الحالات تطرفاً وإثارة للعبرة ، في ناقد ركب هواه ، وكان هوى غريباً ، هي حال ج. ولسن نايت :

كانت آثار نايت معماة بالتصوف منذ البدء ، فأول كتبه كراسة عنوانها « الأسطورة والمعجزة » Myth and Miracle يستكشف « الصفة الروحية » في مسرحيات شيكسبير الأخيرة . أما كتبه التالية فقد نشرت تبعاً في مجلات مثل The Occult Review و The Quest ، وبعد ذلك انهمك في تواليفه « بالأخلاق المسيحية » و « طبيعية » برغسون و « تقدس » الجنرال سمطس و « حيوية » د.ه. لورنس وأضافها جميعاً إلى الخميرة الأصلية . والتقت صوفيته أثر الحرب فانتجها في كتابين له صدرتا أيام الحرب أغرب نوع من النقد — أو من اللانقد — يحطه قلم أبداً .

أما الأول الذي صدر عام ١٩٤٢ بعنوان « مركبة الغضب : رسالة جون ملتن إلى الديوقراطية المحاربة » Chariot of Wrath فيمثل ملتن ملكياً محافظاً طوال عمره ، عدواً لدوداً لكمول الطاغية (أي صورة هتلر المعاصر) مدافعاً عن الملكية الدستورية في القرن العشرين ، متنبئاً تكهن برجال الطابور الخامس حين صور دليلاً ، وبالحرب الجوية في المعركة بين الملائكة ،

ويكل من غورنغ وغوبلز في حزب الشيطان ، وبالدابة والقاذفة في مركبة المسيح بل تكهن بكل جزء من أجزاء الحرب الثانية كاملة حتى حين تكوين الأمم المتحدة . ويرى نايت أن مبدأ ملتن هو أن الامبراطورية البريطانية تهدف إلى تحقيق الخير عن طريق القوة أي إلى تحقيق مملكة المسيح أي إلى « الخدمة المثالية » مناقضة في ذلك أهداف أوروبا المكيافلية . ويوافق نايت على أن ملتن تنبأ بأن الطريق الوحيد الذي تستطيع به بريطانيا أن تحقق هذا النظام العالمي المثالي هو أن تسود العالم ؛ أي أن تتبع مبدأ نايت الذي يسميه الاستعمار المسيحي .

وأما الكتاب الثاني الذي صدر عام ١٩٤٤ بعنوان « الزيتون والسيف : دراسة لـانجلترا أيام شيكسبير » The Olive and the Sword فإنه توسع للكراسة التي نشرها نايت سنة ١٩٤٠ عن رسالة شيكسبير القومية بعنوان « هذه الجزيرة ذات الصولجان » This Sceptred Isle . ويقول نايت إن شيكسبير كان نبياً قومياً معنياً بروح إنجلترا ، معارضاً لسياسة الترضية ، وخطراً في صورة رتشارد وماكبث وزوجه ، مكرساً إنتاجه للدعوة إلى دور بريطانية الاستعماري المسيحي ، ولدى شيكسبير تنبؤات حرب مشبهة التي عند ملتن فهناك تنبؤ بالصراع الجوي في ريلوس قيصر وهكذا . وهناك أيضاً سلسلة من المقابلات المتوازية بين عصر شيكسبير والعصر الحاضر في الأحداث (فليس رتشارد صورة من هتلر فحسب بل إن بكنجهام هو روم Rohm وهاملت هو إنجلترا ولايرتس وفورتنبراس هما ألمانية وإيطالية ، وهو يعيد النص على أن الأدب هو « الايمان الخالق » ويقول : « ليس هذا انحرافاً بالشعر العظيم خدمة للدعاية المعاصرة » . ويبدو أن وجهة نظره انحازت إلى الاتزان - إلى حد ما - في فترة بين الكتاين حتى أصبحت دعوته إلى سيادة بريطانيا للعالم في الكتاب الثاني تتفق والقيادة الخلقية أكثر من أن تعني الحكم العسكري ، هذا إلى عناصر اشتراكية كبرى مزجها بالمسيحية والاستعمار . غير أن

هذا التفسير ما يزال من أغرب التفسيرات التي صدرت عن ناقد جاد ،
وفي نصّه على أن رسالة شيكسبير تكشف عن أن إنجلترا ذات دور أعظم
وأشمل من دور ألمانيا الهتلرية ، ما يجعل هذا التفسير من أكثر التفسيرات
انطواءً على مضمون خطر .

ها هنا موقفان محزنان : موقف نايت في تنكره لأي دعوى تتصل
بالنقد (وفي كل كتبه انطلعت طريقته الموحية اللامعة وما تركت في مكانها
إلا معاني ثرية سطحية ونسيجاً سخيلاً من المقتضبات يتوقع لها أن تكون
معاصرة) وموقف جون مدلتون مري في خبلة المشابه بعد تحوله المذهبي
سنة ١٩٢٥ . وفي كلا الموقفين أخذت الآتسة سيرجن بثأرها فإن صفات
الخيال التي يتمتع بها نايت ومري ، والتي مكنتهما من أن ييلغا بمادتها أبعد
 مما بلغت ، هي نفس الصفات التي أنتجت ذنبك الأثمين المضحكين اللذين
كتبهما نايت في النقد كما أنتجت ما وراء البيولوجيا الأدبية عند مري .
ولم تكن الآتسة سيرجن قادرة على الأول ولكنها لم تكن أيضاً لترضى
أن تنتج الثاني . فلتخلد الآتسة سيرجن مثلاً للدراسة المتخصصة في خير
أحوالها ، خلافة إلى حد أن تكشف عن منجم من الثراء للنقد ، ولكنها
ليست خلافة إلى حد أن تشق عنه الأرض بنفسها . وإذا ما قورنت بلين
كوبر في طرف ونايت ومري في الطرف الآخر فلتذكر دائماً على أنها
نذير للدارسين والنقاد ، فإنهم يحسون صنعاً لو أبقوا على الأرض قدماً
واحدة ، فلم يرتفعوا بهما معاً ، ولم يقعوا بهما معاً .

فهرس جذا الجسز

٥	تصدير
٧	المسامون في إخراج هذا الكتاب
٩	مقدمة : النقد الأدبي الحديث
٣٧	الفصل الاول : إدموند ولسن والترجة في النقد
٩٠	الفصل الثاني : أيفور ونترز والتقويم في النقد
١٣٢	الفصل الثالث : ت. س. إليوت والنقد الإنباعي
١٨٥	الفصل الرابع : فان ويك بروكس والنقد المعتمد على السيرة
٢١٧	الفصل الخامس : كونستانس رورك والنقد القائم على الموروث الشعبي
٢٤٤	الفصل السادس : مود بودكين والاند النفسي
٢٨٦	الفصل السابع : كارول لاين سبرجن والدراسة المتخصصة في النقد

